

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ŒUVRE DRAMATURGIQUE D'YVETTE OLLIVIER MERCIER-GOUIN.  
UN PARCOURS AUX FRONTIÈRES  
DE L'INSTITUTION LITTÉRAIRE QUÉBÉCOISE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
DOMINIQUE LEMAY

JANVIER 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiendrais tout d'abord à remercier Daniel Chartier, mon directeur, non seulement pour ses lectures attentives et sa grande rigueur, mais aussi pour son extrême patience et sa compréhension face à mes nombreuses préoccupations d'étudiante. Je lui sais sincèrement gré de m'avoir accompagnée tout au long de mon parcours.

J'aimerais ensuite souligner le soutien financier du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada et l'apport à mes recherches de Lucie Robert, également professeure au département d'études littéraires de l'UQAM. L'étude d'une œuvre et d'une auteure quasi inconnues, et sur lesquelles il existe très peu de documentation, a été un défi considérable, et elle l'aurait été autrement plus sans la contribution de Lucie Robert, qui m'a fait lire son article encore inédit sur Yvette Ollivier Mercier-Gouin.

Je ne peux évidemment passer sous silence l'appui indéfectible de mes proches, sans qui la réalisation de ce mémoire n'aurait tout simplement pas été possible. Je remercie mes amis et collègues Dominic Marcil, Chloé Spandonide et Hélène Taillefer des encouragements et judicieux conseils prodigués pendant la rédaction. Je suis reconnaissante à mes dévouées correctrices, Marie-Eve et Evelyne, et à tous ceux qui, en manifestant de l'intérêt à l'égard de mon projet, lui ont donné un sens et m'ont poussée à en surmonter les obstacles. J'adresse aussi ma gratitude à mes parents, ma sœur et mes grands-parents pour leur soutien moral; à Nancy, Michel C. et Françoise pour leur générosité; et à Michel M. pour avoir cru en moi.

Je dédie enfin mes tout derniers remerciements à Ariane et Nicolas, qui sont toujours derrière moi, peu importe ce qui m'arrive, et à Benoit pour « l'ensemble de son œuvre ».

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE PREMIER	
DU JEU À L'ÉCRITURE. L'ÉMERGENCE D'UNE DRAMATURGE.....	9
1.1 Une formation caractéristique de sa classe sociale.....	11
1.2 Une « mère accomplie », une femme engagée.....	15
1.3 Un retour au jeu.....	19
1.4 Le cas d'Yvette Mercier-Gouin.....	21
CHAPITRE II	
PARCOURS D'UNE ÉCRIVAINNE AUX FRONTIÈRES DE L'INSTITUTION LITTÉRAIRE.....	25
2.1 Une auteure prolifique, une œuvre éclectique.....	27
2.1.1 Le théâtre au cœur d'une œuvre.....	28
2.1.2 Un détour obligé par la radio.....	33
2.2 Les particularités de <i>Cocktail</i> et du <i>Jeune dieu</i> .....	38
2.2.1 Succès de foule, succès critique.....	38
2.2.2 Passage d'événement à objet.....	42
2.3 Les échecs d'une réception.....	45
2.3.1 Une littérature en marge de la production nationale.....	45
2.3.2 La précarité de l'institution théâtrale et la mauvaise réputation d'un genre.....	49
2.3.3 « Une aptitude à la trahison ».....	52
2.4 Un parcours marginal ou conformiste?.....	53

CHAPITRE III	
UN AUTRE VISAGE DE LA PRODUCTION LITTÉRAIRE DES ANNÉES TRENTE AU QUÉBEC. UN THÉÂTRE BOURGEOIS, URBAIN ET FÉMININ.....	56
3.1 Portrait réaliste de la bourgeoisie.....	60
3.2 Représentation de l'étranger.....	62
3.3 Relecture féministe.....	66
CONCLUSION.....	71
BIBLIOGRAPHIE.....	76

## RÉSUMÉ

La fragile autonomie de l'institution littéraire dans les années trente au Québec entraîne parfois la présence de critères autres qu'esthétiques dans le processus de légitimation des œuvres. Par conséquent, un texte singulier pouvait ne pas connaître la consécration, et ce, même s'il semblait d'abord annoncer un point tournant dans l'histoire. Le présent mémoire vise à faire découvrir Yvette Ollivier Mercier-Gouin, une auteure prolifique aujourd'hui méconnue malgré le succès public et critique qu'elle a d'abord obtenu. Il sera question de son émergence puis de son parcours dans le champ littéraire, et de la particularité thématique de ses deux œuvres majeures : les pièces *Cocktail* (1935) et *Le jeune dieu* (1937). Cette étude permet en plus d'éclairer le fonctionnement de l'institution littéraire, et de montrer la place occupée par les femmes et l'accueil réservé au genre théâtral dans le milieu littéraire. Les théories de la sociocritique seront utilisées afin d'attirer l'attention sur les liens entre la littérature, le politique et le social, et de comprendre le phénomène de canonisation ou d'oubli de certaines œuvres dans l'histoire.

MOTS CLÉS : Yvette Mercier-Gouin; Québec; 1930; littérature québécoise; texte dramatique; femmes et littérature; réception; historiographie; sociologie de la littérature.

## INTRODUCTION

Le plus souvent, nous gardons en mémoire du Québec des années trente qu'il traversait un temps de crise. Il est vrai qu'il subit alors les conséquences immédiates du krach économique de 1929 : avec un taux élevé de pauvreté<sup>1</sup> et la perte des illusions face au libéralisme, l'insouciance vécue dans la décennie précédente pendant ce qu'on appelle les années folles « laisse [définitivement] la place à une gravité nouvelle des discours<sup>2</sup> ». À ce portrait déjà sombre s'ajoutent la faible scolarisation de la population – canadienne-française surtout<sup>3</sup> – et, dans la sphère politique, « [le] triomphe des idées de Lionel Groulx (primat de la religion, retour à la terre, magnification du passé, culte de la "race", rejet de l'individualisme, de la ville, de l'Amérique, etc.)<sup>4</sup> ».

Or, si cette représentation n'est pas fausse, elle laisse de côté un autre aspect de la réalité de l'époque, une facette des années trente pourtant évoquée par les historiens, mais qui demeure aujourd'hui méconnue malgré son importance : nous oublions que c'est aussi à ce moment qu'une certaine forme de modernité a fait son apparition au Québec, sous l'influence des intellectuels et des artistes, provenant pour la plupart des villes : « Le Québec urbain est

---

<sup>1</sup> On mentionne, dans l'*Histoire du Québec contemporain*, que « jamais le phénomène n'a eu une telle ampleur. Dès 1930, on dépasse le niveau de 10 % [de chômage] et, au plus profond de la crise, en 1933, plus du quart de la main-d'œuvre canadienne est sans emploi. [...] Le sous-emploi se manifeste aussi par la réduction des heures et des semaines travaillées. Dans l'ensemble du Canada, de juin 1930 à juin 1931, le nombre moyen de semaines travaillées n'est que de 44,3. La crise provoque en outre une réduction des salaires de 40 % en moyenne, cependant compensée en partie par la chute des prix » (Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard (dir. publ.), « Première partie. La crise et la guerre, 1930-1945 », *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis les années 1930*, tome II, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2001 [1986], p. 68).

<sup>2</sup> Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 217.

<sup>3</sup> Bien que le taux de scolarité des élèves catholiques (presque exclusivement d'origine canadienne-française) ait atteint les 48 % en 1939 (une augmentation de plus de 20 % par rapport à la décennie précédente), il reste que « seulement 46 % des élèves catholiques se rendent jusqu'en 7<sup>e</sup> année, 25 % atteignent la 8<sup>e</sup> année, 17 % la 9<sup>e</sup> année et 2 % seulement la 12<sup>e</sup> année. Les écoles protestantes, par contre, retiennent 80 % de leurs élèves jusqu'en 8<sup>e</sup> année, 34 % jusqu'en 11<sup>e</sup> année et même 7 % jusqu'en 12<sup>e</sup> année » (Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard, *op.cit.*, p. 101).

<sup>4</sup> Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 217.

le moteur des transformations sociales même si le monde rural pèse encore d'un poids considérable sur le plan politique. Les villes, et singulièrement Montréal, sont le lieu de création et d'expression d'une culture urbaine francophone [...]»<sup>5</sup>. » Que retenons-nous aujourd'hui de cette « culture urbaine francophone » alors en émergence?

### *La partialité de l'histoire littéraire*

L'histoire, comme construction subjective, met l'accent sur certains faits au détriment de d'autres, privilégie une perception des événements plutôt qu'une autre. Bref, elle brosse un portrait nécessairement orienté d'une société à un moment donné. Plus sévère et intransigeante encore, l'histoire littéraire peut occulter complètement des auteurs et des courants pour en mettre d'autres en valeur. En effet, comme l'écrit Robert Escarpit,

[l']historien politique ou social peut bien arranger, interpréter, articuler les faits à sa guise, le tri qu'il effectue parmi eux n'est jamais qu'une organisation ou au plus une hiérarchisation. Il n'a pas le pouvoir d'éliminer ou d'ignorer tel

---

<sup>5</sup> Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard, *op. cit.*, p. 59. Si la majorité des agents de cette réforme sociale provenait des villes, tel n'était évidemment pas toujours le cas. Claude-Henri Grignon est un bon exemple d'une personnalité publique vivant en région mais détenant un fort pouvoir symbolique dans la société et le milieu artistique. Aussi, mentionnons que Montréal devient peu à peu la ville d'avant-garde de la province, alors que Québec représente davantage dès lors la tradition. Jusque-là, cette dernière ville avait été au cœur des innovations sociales et culturelles, non seulement parce qu'elle avait accueilli en son sein les premières institutions académiques d'importance tels les collèges et les universités, mais qu'elle avait vu naître la majorité des pratiques littéraires des périodes précédentes. Lucie Robert rappelle à ce sujet que les origines de bien des genres littéraires se trouvent à Québec, notamment « le journalisme (Étienne Parent), l'éloquence (au Parlement et à l'église Notre-Dame de Québec), la critique littéraire (Camille Roy et le *Bulletin du parler français au Canada*), la philosophie et la religion par le travail des évêques et archevêques du diocèse de Québec, etc. C'est à croire que l'inexistence du théâtre dans la littérature est due à son éclosion à Montréal plutôt qu'à Québec. C'est là que se développent les mouvements de "nationalisation" de la littérature et c'est là que s'écrit et se conçoit la littérature du terroir » (*Discours critique et discours historique dans le Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française de Mgr Camille Roy*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, coll. « Edmond-de-Nevers », n° 1, 1982, p. 115-116). Mais dès la fin du 19<sup>e</sup> siècle, en raison de l'urbanisation et de l'industrialisation, le centre de l'activité intellectuelle et littéraire de la province se déplace peu à peu vers Montréal. Notons par ailleurs que la présence des femmes dans le milieu littéraire – lesquelles commencent à participer à la vie littéraire dans ces années – est intimement liée à la croissance de la ville et au développement des médias : « Beaucoup de femmes qui écrivent sont originaires de Montréal, et un plus grand nombre encore s'y installe entre 1893 et 1918, si bien que les deux tiers des femmes qui écrivent durant ces années exercent leurs activités à Montréal. » (Chantal Savoie, « Des salons aux annales : les réseaux et associations des femmes de lettres à Montréal au tournant du XX<sup>e</sup> siècle », *Voix et images*, n° 80, « La sociabilité littéraire », printemps 2002, p. 243.)



événement ou telle donnée, leur réalité objective étant reconnue, sous prétexte que « ce n'est pas de l'histoire »<sup>6</sup>.

L'historien de la littérature « est, de tous les historiens, le seul qui définisse lui-même d'une manière, semble-t-il, souveraine la matière qu'il étudie<sup>7</sup> ». Cette façon partielle d'approcher l'ensemble des livres publiés à un moment donné crée forcément davantage de « victimes » de l'oubli dans l'histoire.

Les années trente au Québec constituent une période riche en transformations et en innovations pour l'histoire littéraire québécoise, car elles correspondent à une mise en place organisée du champ littéraire. Si celui-ci n'est pas encore complètement indépendant de l'influence du clergé, il n'en reste pas moins qu'un appareil critique spécialisé commence alors à prendre forme. Comme le démontre Daniel Chartier dans *L'émergence des classiques*<sup>8</sup>, les critiques ont beaucoup contribué à concrétiser l'acte de naissance de la littérature au Québec. En effet, en érigeant en canon certains textes de la production de l'époque, ils cherchaient à prouver l'existence d'une littérature canadienne-française et, par le fait même, à créer une tradition à laquelle d'autres œuvres pourraient ensuite se référer. La littérature prend alors peu à peu la forme d'une institution capable non seulement de recevoir des textes et de les juger d'après ses propres critères esthétiques, mais aussi d'en assurer la consécration.

De la littérature de cette décennie l'histoire a retenu des œuvres singulières et modernes – les recueils de poésie intimiste de Saint-Denys-Garneau, par exemple – ou encore des romans qui faisaient l'éloge du pays à construire, et dont les thématiques reflétaient l'image souhaitée de la nation. Ainsi *Un homme et son péché* (1933), *Menaud, maître-draveur* (1937) et *Trente arpents* (1938) sont devenus les premiers classiques de la littérature nationale. Cependant, tous les écrivains n'ont pas vu leur production connaître une pareille ascension.

---

<sup>6</sup> Robert Escarpit, « Le littéraire et le social », dans Robert Escarpit (dir. publ.), *Le littéraire et le social*, Paris, Flammarion, 1970, p. 19.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>8</sup> Daniel Chartier, *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2000, 307 p.

Parmi les victimes de l'histoire littéraire, nous pouvons penser à Yvette Ollivier Mercier-Gouin, une auteure prolifique ayant écrit pendant quelque vingt ans une quarantaine d'œuvres de tous genres (théâtre, littérature radiophonique, roman jeunesse, chanson, récit de voyage, etc.) et qui a pourtant obtenu à son époque la reconnaissance du public et de ses pairs. Justement une représentante de la culture francophone montréalaise en pleine effervescence, cette figure importante dans les milieux théâtral et littéraire a ensuite complètement été effacée de l'histoire. Même l'enthousiasme qu'elle a suscité comme dramaturge et les nombreuses critiques qui ont paru à son sujet n'ont pu lui épargner ce sort.

Le cas particulier qu'incarne Yvette Ollivier Mercier-Gouin dans l'institution et l'histoire littéraires, bien que quasi inexploré jusqu'à maintenant<sup>9</sup>, mérite qu'on s'y attarde. En plus d'expliquer le processus de sélection ou d'exclusion des œuvres dans l'histoire, l'analyse de ce cas permet de voir tous les facteurs qui définissent la position d'un auteur dans l'institution. En retraçant son parcours personnel et professionnel, ses influences, ses relations avec les autres acteurs du milieu culturel, et en évaluant le choix qu'elle fait de travailler certains genres plutôt que d'autres, ce que nous comptons accomplir dans ce mémoire, nous comprendrons à quel point chacun de ces facteurs est déterminant dans l'issue de sa carrière et, ultimement, la consécration (ou, ici, la non-consécration) de ses œuvres.

La présente recherche est d'autant plus pertinente qu'elle enrichit notre savoir sur les pratiques d'écriture des femmes, qui sont au mieux marginalisées dans le champ littéraire ou au pire détournées du processus de canonisation et complètement effacées de l'histoire<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> On compte seulement trois études qui traitent directement du parcours ou des œuvres de l'auteure. Il s'agit des chapitres de livres ou articles suivants : « Une voix féminine précoce au théâtre québécois : *Cocktail* (1935) d'Yvette Ollivier Mercier-Gouin » (Christl Verduyn, dans Lori Saint-Martin, *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome I, Montréal, XYZ, 1992, p. 73-83); « Le théâtre d'Yvette Ollivier Mercier-Gouin : égarement et désorganisation du système de réception » (Daniel Chartier, *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2000, p. 241-279); et finalement « Yvette Mercier-Gouin ou le désir du théâtre » (Lucie Robert, dans Gilbert David et Marie-Christine Lesage (dir. publ.), à paraître).

<sup>10</sup> Et ce, malgré la particularité historique ou la valeur artistique de l'œuvre. Considérons par exemple le sort réservé aux écrits d'Édith Maude Eaton, une auteure d'origine eurasiennne qui écrit dès 1888 sous le pseudonyme de Sui Sin Far. Quoiqu'ayant été une pionnière dans la littérature nord-américaine – elle était alors la toute première femme d'origine asiatique à publier des œuvres de fiction –, Eaton est longtemps restée à l'écart de l'histoire de la vie littéraire québécoise, vie à laquelle elle avait singulièrement contribué. Ce n'est que dans les années 1990 que des chercheurs ont commencé à redécouvrir son parcours et ses textes, lesquels « se trouvent

Comme le fait remarquer Lucie Robert dans son article « D'Angéline de Montbrun à *La chair décevante* : la naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », les femmes participent activement à la vie littéraire de leur époque : « À mesure que la société québécoise développe et réunit [les] conditions générales favorisant l'accès des femmes à l'écriture, le nombre d'écrivaines augmente jusqu'à former, à la fin de la Première Guerre mondiale, 15 à 20 % de la population écrivaine<sup>11</sup>. » Toutefois, très peu de leurs œuvres sont parvenues jusqu'à nous. Lori Saint-Martin soulève, en introduction de son ouvrage collectif *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, la nécessité de relire les œuvres publiées par des femmes dans le passé pour se les réapproprier :

[...] affirmer – non sans une pointe de mépris – que l'écriture au féminin commence avec Nicole Brossard et France Théorêt a pour effet de gommer le travail novateur des femmes du passé et de nous priver de la tradition d'une écriture au féminin, tradition dont beaucoup ressentent le besoin. Nous savons que les groupements féministes des années soixante-dix n'étaient pas les premiers; de même, l'écriture au féminin a ses racines, son histoire<sup>12</sup>.

Parce qu'elle se penche sur une auteure méconnue mais pourtant influente des débuts de notre littérature nationale, notre recherche contribuera donc à mieux faire connaître et à comprendre les racines de la production littéraire des femmes.

L'étude se réalisera en trois temps. Dans le premier chapitre, nous oublierons pour un moment la plus grande partie de la trajectoire d'Yvette Ollivier Mercier-Gouin dans le champ littéraire afin de nous concentrer sur les facteurs qui ont permis à cette dernière d'émerger dans la sphère publique et artistique. Comment explique-t-on qu'une femme, en plein temps de crise économique, s'est retrouvée à écrire, et spécialement pour le théâtre? Rappelons qu'une pièce de théâtre n'appartient pas seulement au domaine de la littérature : elle est aussi

---

décalés par rapport à la position de son temps et rejoignent plutôt les œuvres postmodernes de l'écriture migrante de la fin du XX<sup>e</sup> siècle » (Daniel Chartier, « Une voix parallèle de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au Québec : Sui Sin Far », dans Daniel Chartier, en collaboration avec Véronique Pepin et Chantal Ringuet (dir. publ.), *Littérature, immigration et imaginaire au Québec et en Amérique du Nord*, Paris, L'Harmattan, coll. « Études transnationales, francophones et comparées », 2006, p. 230).

<sup>11</sup> Lucie Robert, « D'Angéline de Montbrun à *La chair décevante* : la naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », dans Lori Saint-Martin (dir. publ.), *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome 1, Montréal, XYZ, 1992, p. 42.

<sup>12</sup> Lori Saint-Martin, « Introduction », dans Lori Saint-Martin (dir. publ.), *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome 1, Montréal, XYZ, 1992, p. 12.

le plus souvent destinée à être jouée sur une scène. Un tel art du spectacle – qui suppose la présence de comédiens, de costumes et de décors – nécessite de considérables moyens financiers, ce dont bien sûr ne disposait pas la majorité de la population après le krach de 1929. Il nous apparaît donc important de nous pencher sur les origines familiales de l'auteure et sur les privilèges dont elle a pu bénéficier grâce à son statut social; il sera ainsi plus aisé de comprendre les choix esthétiques qu'elle a ensuite faits tout au long de sa carrière. Nous évoquerons aussi son parcours académique et relaterons ses débuts dans le milieu artistique à titre de comédienne et d'administratrice d'organismes culturels, car c'est à travers ces premières expériences qu'elle s'est formée comme dramaturge.

Puis, nous poursuivrons notre analyse en nous étendant sur l'ensemble de la production littéraire de l'écrivaine. Un tel survol s'impose en effet si nous voulons retracer l'évolution de son parcours dans le champ littéraire – de ses écrits dans les revues en passant par ceux pour le théâtre et la radio – et éventuellement la situer dans l'institution par rapport aux autres auteurs de la même période. Nous constaterons par ailleurs que les genres dans lesquels s'investit Yvette Ollivier Mercier-Gouin non seulement reflètent sa position sociale et la lient à un public ou à un groupe de lecteurs bien précis, mais influencent la réception et les chances de consécration de ses œuvres. Pour cette dernière raison, le second chapitre du mémoire s'intéressera aux rapports de force qui existent dans les années trente entre les différents genres littéraires et qui accordent ultimement à certains d'entre eux plus de légitimité. Nous étudierons finalement la nouveauté – tant dans le milieu littéraire que le milieu théâtral – de ses deux œuvres les plus marquantes, soit *Cocktail* (1935) et *Le jeune dieu* (1937). Nous porterons une attention toute particulière à l'accueil qu'elles ont reçu au moment de leur représentation sur scène et de leur parution avant de soulever quelques pistes d'interprétation qui pourraient expliquer leur oubli dans l'histoire.

Le dernier chapitre considérera lui aussi ces deux pièces de la dramaturge, mais cette fois pour en présenter les principaux thèmes. Nous réaliserons qu'ils diffèrent de ceux abordés dans les œuvres devenues les grands classiques de la littérature nationale de l'époque. Alors que les romans du terroir sont le reflet d'un mode de vie traditionnel et ont pour héros des paysans, *Cocktail* et *Le jeune dieu* dressent le portrait d'une certaine urbanité.

Loin d'être atteintes par « [l']immense nostalgie qui traverse cette décennie<sup>13</sup> », elles décrivent plutôt les plaisirs qui ponctuent le quotidien de la bourgeoisie : sorties galantes, réceptions, alcool et jeux de séduction. Si les pièces d'Yvette Ollivier Mercier-Gouin reprennent la forme du théâtre classique français, elles intègrent toutefois des thèmes rejoignant la population du Canada français. En effet, l'auteure cherche autour d'elle, dans le milieu bourgeois de Montréal et de Québec, les sujets de ses textes. En cela, son œuvre est innovatrice et marque un changement dans le théâtre national.

Outre la marginalité de la littérature urbaine et bourgeoise dans l'ensemble de la production des années trente, il sera aussi question dans ce chapitre de la récente relecture féministe de *Cocktail* et du *Jeune dieu*. Nous verrons que ces dernières œuvres « témoignent », à l'image d'autres textes publiés par des femmes à la même période, « [...] d'une conscience féministe naissante au Québec<sup>14</sup> ».

Soulignons que l'objectif ici n'est pas de consacrer une auteure oubliée de l'histoire littéraire, mais, dans un premier temps, de comprendre les raisons qui expliquent l'exclusion de l'œuvre d'Yvette Ollivier Mercier-Gouin de l'histoire puis, dans un deuxième temps, d'en tirer des conclusions pour le théâtre, les femmes écrivains et le fonctionnement de l'institution littéraire. Une telle démarche s'inscrit par conséquent davantage dans la lignée des travaux de la *Vie littéraire au Québec*<sup>15</sup> que dans celle des recherches de l'*Histoire de la littérature québécoise*, lesquelles « [font] prédominer les textes sur les institutions<sup>16</sup> ». En

---

<sup>13</sup> Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 217.

<sup>14</sup> Christl Verduyn, « La prose féminine québécoise des années trente », dans Lori Saint-Martin (dir. publ.), *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome 1, Montréal, XYZ, 1992, p. 57.

<sup>15</sup> Cinq tomes sont déjà parus. Il s'agit de « 1764-1805. La voix française des nouveaux sujets britanniques » (1991), « 1806-1839. Le projet national des Canadiens » (1992), « 1840-1869. Un peuple sans histoire ni littérature » (1996), « 1870-1894. Je me souviens » (1999) et « 1895-1918. Sois fidèle à ta Laurentie » (2005). Trois tomes sont encore à venir.

<sup>16</sup> Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 11.

effet, il sera plutôt question ici « [de] l'ensemble des processus ressortissant à la production, [du] discours et [de] la réception de la littérature<sup>17</sup> ».

---

<sup>17</sup> Maurice Lemire (dir. publ.), *La vie littéraire au Québec*, tome 1, Québec, Presses de l'Université Laval, 1991, p. x.

## CHAPITRE PREMIER

### DU JEU À L'ÉCRITURE. L'ÉMERGENCE D'UNE DRAMATURGE

Force est de constater, lorsque nous examinons de plus près le portrait du milieu littéraire des années trente, que ne peut pas devenir écrivain qui veut au début du siècle dernier au Québec. L'accès à ce statut symbolique et aux différentes instances – entendre ici tout « rouage institutionnel remplissant une fonction spécifique dans l'élaboration, la définition ou la légitimation d'une œuvre<sup>1</sup> » – qui régissent le milieu littéraire peut seulement être envisagé par les membres d'une certaine élite sociale, et le présent chapitre nous poussera à reconnaître que cette situation est d'autant plus incontestable dans le cas des femmes qui auraient alors souhaité développer ou exercer leur art.

Parmi les éléments qui influent sur la carrière d'un auteur et sa production littéraire, Jacques Dubois, dans *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, identifie entre autres des facteurs externes au champ littéraire. Ils consistent en des « structures moins définies par l'autonomie de la sphère littéraire qui agissent de façon oblique sur la production générale<sup>2</sup> » en jouant un rôle dans l'émergence et la définition du statut d'un écrivain. Parmi eux, Dubois compte « [les] études accomplies, [un] métier ou [une] pratique non littéraire, [et une] adhésion idéologique et/ou politique<sup>3</sup> », mais ce qui nous intéressera surtout est l'influence qu'exerce la famille – et spécialement la famille bourgeoise – dans la formation d'un auteur. Dubois souligne en effet l'importance de la famille dans l'apprentissage et la transmission de codes sociaux ou de goûts esthétiques : « Il est sûr que la famille bourgeoise tout au moins, et selon des modalités peut-être variées, propose et impose à ses enfants un

---

<sup>1</sup> Jacques Dubois, *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Bruxelles, Éditions Labor, coll. « Dossiers media », 1986, p. 82.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 110.

modèle de légitimité littéraire<sup>4</sup>. » Ces premiers facteurs, soit les origines sociales et par extension l'appartenance de classe, marquent profondément le parcours de l'auteure que nous souhaitons étudier : ils ont purement et simplement rendu possible son émergence et favorisé la réception immédiate de ses œuvres.

Afin de comprendre ce qui a pu amener Yvette Ollivier Mercier-Gouin à s'investir dans le milieu théâtral – à titre de comédienne, d'administratrice et, finalement, de dramaturge – à une période de l'histoire où celui-ci était en crise<sup>5</sup>, nous commencerons par la replacer dans le contexte historique où elle a évolué. Nous nous pencherons donc sur ses origines sociales, question de voir les privilèges qu'elles supposent, et sur la formation scolaire qu'elle a suivie. Nous nous demanderons quels sont les gens parmi ses proches, mais aussi parmi les artistes et intellectuels de son époque dont sa démarche artistique a pu s'inspirer. Dans ce premier chapitre, nous effectuerons un détour par l'apprentissage de la scène et la « carrière » de comédienne d'Ollivier Mercier-Gouin, puisqu'« [u]n sondage prospectif [...] tend [...] à confirmer l'importance de l'activité théâtrale dans l'émergence de la carrière des écrivaines<sup>6</sup> ». Par conséquent, même si nous n'analyserons pas encore l'entièreté du parcours de l'auteure et la réception de ses œuvres, nous serons ainsi davantage en mesure

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>5</sup> En 1935, dans son article « Les livres et leurs auteurs. [...] *Cocktail* », Camille Bertrand mentionnait justement à ce propos que « [l]e théâtre est en pleine crise chez lui, et en décadence au Canada. Il faudra sans doute renouveler le genre pour le remettre sur pied » (*Le Devoir*, vol. XXVI, n° 153, 6 juillet 1935, p. 7). Il est vrai que, « avant la guerre, par suite de l'hégémonie temporaire du cinéma et de la radio, à cause aussi d'une crise économique persistante, non seulement en était au point mort, mais ne donnait guère de signes de vouloir s'affirmer » (Jean Hamelin, *Le théâtre au Canada français*, Québec, Ministère des affaires culturelles, 1964, p. 7-8). De plus, le théâtre détenait une mauvaise image dans le milieu littéraire. Les critiques le voyaient comme un genre mineur au Canada français, puisqu'il serait incapable d'atteindre le niveau de qualité des grandes œuvres théâtrales françaises. Daniel Chartier rappelle par ailleurs qu'il était « hypothéqué par des préjugés littéraires qui voient en lui bâclage et frivolité et des décennies de condamnations cléricales, visant à contrer la dégradation sociale dont il est la marque » (*L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2000, p. 253).

<sup>6</sup> Lucie Robert, « Yvette Mercier-Gouin ou le désir du théâtre », dans Gilbert David et Marie-Christine Lesage (dir. publ.), à paraître. Dans le même article, Lucie Robert spécifie que, « [s']'agissant de théâtre et de carrières féminines, l'adjectif "professionnel" ne va pas de soi. Plusieurs acteurs dits amateurs de cette époque sont rémunérés pour leur prestation sur scène. Plusieurs acteurs dits professionnels, en revanche, doivent exercer un second métier [...] pour boucler leurs fins de mois. De même, la rémunération des femmes, en particulier des femmes mariées, pose problème, a fortiori dans le domaine de la culture, où la structure d'emploi est irrégulière. Aussi, l'adjectif "professionnel" [...] ne s'oppose pas en premier lieu à celui d'"amateur", mais à celui de "dilettante", renvoyant ainsi à l'importance et la régularité de l'investissement dans un travail plutôt qu'à la nature de la rémunération ».



d'interpréter les choix littéraires (de genre et de style, par exemple) qu'Yvette Ollivier Mercier-Gouin a faits tout au long de sa carrière.

### 1.1 Une formation caractéristique de sa classe sociale

Née en 1895, Yvette Ollivier habite la ville de Québec et évolue dans un milieu bourgeois. Son père, Nazaire Ollivier, est connu de la sphère politique; il est membre-fondateur du parti Libéral, directeur de *L'union libérale* (1888-1893) – l'un des principaux organes du parti – et député de Lévis (1897-1898). D'autres politiciens, mais aussi des avocats et des juges composent son réseau familial<sup>7</sup>. Par la carrière menée par ses proches, Yvette Ollivier a l'occasion, dès son jeune âge, de côtoyer des membres de l'élite sociale de Québec. Elle provient d'une classe fort éduquée, libre de contraintes économiques, et plus particulièrement d'une famille qui accorde de l'importance à la création et aux œuvres philanthropiques.

Alors que, pour la majorité des jeunes filles de son temps, « le choix offert après le primaire est fortement conditionné par l'idéologie qui définit le rôle de la femme comme “reine du foyer” et responsable du soin de la famille<sup>8</sup> », Ollivier a le privilège de poursuivre ses études chez les Ursulines et de vivre à même leur pensionnat, ce qui montre bien que l'appartenance à un rang social avait un impact majeur sur la scolarité d'un individu au début du siècle dernier. À ses vingt ans, soit en 1915, elle entre au tout nouveau Conservatoire

---

<sup>7</sup> La liste des personnes influentes qui l'ont entourée est particulièrement impressionnante. Il semble pertinent ici de mentionner le nom de quelques-unes d'entre elles, afin de comprendre toute l'étendue et le pouvoir – économique et symbolique – de son réseau social. Soulignons donc qu'Yvette Ollivier a eu pour cousins des députés (tel René Chaloult), un juge-en-chef de la Cour suprême (Thibaudeau Rinfret), et un maire de Montréal (Fernand Rinfret). L'oncle de sa mère, Isidore Thibaudeau, a quant à lui été député, membre-fondateur de la Société philanthropique du Canada, président de la Société Saint-Jean-Baptiste de Québec (1863-1864), et premier millionnaire de la ville de Québec. (Sources : Rudel-Tessier, « Elle les a tous connus! Yvette Mercier-Gouin, un mini-mémoire politique », *L'Actualité*, vol. XII, n° 11, novembre 1972, p. 45. Voir aussi le site de l'Assemblée nationale du Québec, *Informations historiques. Les parlementaires depuis 1792*, 1992, en ligne, <<http://www.assnat.qc.ca/fra/Membres/notices/t-u/THIBI.htm>>, consulté le 1<sup>er</sup> avril 2007.)

<sup>8</sup> Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard (dir. publ.), « Première partie. La crise et la guerre. 1930-1945 », *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis les années 1930*, tome II, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2001 [1986], p. 100.

français de Québec, fondé et dirigé par René Gandrille, un homme de théâtre venu de France quelques années plus tôt. Il n'est pas étonnant de la retrouver parmi les premiers étudiants de Gandrille, puisque l'idée même du Conservatoire provient des « principaux chefs du gouvernement provincial, [...] [des] journalistes et [...] [des] financiers<sup>9</sup> », bref des représentants de la bourgeoisie de Québec, dont elle fait aussi partie. Bien que le principal objectif du Conservatoire soit « de former les élèves à la diction française<sup>10</sup> », et non de « créer une école de théâtre ou une pépinière d'acteurs ou d'actrices<sup>11</sup> », on peut néanmoins affirmer que c'est grâce à cette formation qu'Yvette Ollivier apprend les fondements du théâtre. Celle-ci est amenée, dans l'année qui suit son entrée à l'école, à interpréter devant public des pièces françaises d'un répertoire varié, allant des *Femmes savantes* de Molière, *Modestie* de Paul Hervieu, *L'ange Mikhaïl* de Robert de Montesquiou jusqu'à *Véronique* d'André Messager. Des journalistes du quotidien *Le Soleil* font l'éloge de son travail. Ils disent notamment qu'elle « manifest[e] une fois de plus [dans *Modestie*] le talent qu'on avait déjà eu l'occasion d'admirer chez elle en d'autres circonstances<sup>12</sup> », qu'elle a « la souplesse de talent et d'interprétation qu'on lui sait [dans *L'ange Mikhaïl*]<sup>13</sup> », et que « son jeu [est] très étudié sous son apparente naïveté [dans *Véronique*]<sup>14</sup> ». On constate donc que, dès ses débuts, soit avant même qu'elle ne se consacre au théâtre de façon professionnelle, Yvette Ollivier voit son travail reconnu et apprécié du public. Toutefois, celui-ci n'est pas encore composé de spécialistes en matière de théâtre. En effet, au Conservatoire comme dans les différentes salles de spectacle de la province, le public est majoritairement déjà connu des artistes puisqu'il se compose de leurs proches : « Les comédiens se sentent en contact avec leur auditoire, et comme celui-ci se compose d'amis, la soirée se passe dans une atmosphère de

---

<sup>9</sup> [Anonyme], *Le Soleil*, 7 février 1916, p.7.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>12</sup> [Anonyme], *Le Soleil*, 4 février 1916, p. 3.

<sup>13</sup> [Anonyme], *Le Soleil*, 3 mars 1916, p. 7.

<sup>14</sup> [Anonyme], *Le Soleil*, 17 mars 1916, p. 11.

charmante familiarité<sup>15</sup>. » Étudiants, spectateurs et journalistes sont amateurs; ils s'adonnent tous à un divertissement propre à leur rang social. Ils se retrouvent au Conservatoire parce qu'« [a]u début du vingtième siècle, l'art du théâtre reste intimement lié à l'art des relations mondaines et [que] la pratique de la scène est un art parfaitement intégré à la vie bourgeoise<sup>16</sup> ».

Le théâtre a donc d'abord été, pour Yvette Ollivier, un outil d'intégration aux rassemblements mondains et une occasion d'échanger avec les autres membres de sa classe sociale; il était aussi un moyen de parfaire sa diction « à l'usage de ce merveilleux outil de la pensée, de cette langue française où les chefs-d'œuvre ne se comptent plus<sup>17</sup> ». Ollivier n'étudiait pas au Conservatoire afin d'exercer le métier de comédienne; néanmoins, ses origines sociales l'ont prédisposée, plus que le reste de la population, à consacrer un jour sa vie au théâtre.

Précisons cependant que, s'il tranche avec le sort réservé à la moyenne des femmes, son parcours n'en est pas moins, a priori, semblable à celui des autres écrivaines de son époque. Lucie Robert remarque du reste que, historiquement, les femmes qui réussissent à faire carrière dans le milieu artistique ont toujours été celles qui, étant issues d'une famille ayant une position sociale enviable, avaient la chance de poursuivre leurs études après leur primaire :

Les écrivains sont des individus très fortement scolarisés : la grande majorité d'entre eux sont issus des collèges classiques. [...] Ce lien entre l'origine sociale, les études classiques et le métier d'écrire devient encore plus évident quand l'on considère le statut des écrivaines. Il n'y a pas d'écrivaine québécoise qui soit née avant 1845 et qui ait pratiqué l'écriture avant, mettons, 1870. Elles ne commencent à écrire que lorsque l'enseignement secondaire leur ouvre ses portes<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> Jean Béraud [pseudonyme de Jacques Laroche], *350 ans de théâtre au Canada français*, Ottawa, Le cercle du livre de France, coll. « L'encyclopédie du Canada français », 1958, p. 204.

<sup>16</sup> Lucie Robert, *op.cit.*

<sup>17</sup> [Anonyme], *Le Soleil*, 7 février 1916, *op. cit.*

<sup>18</sup> Lucie Robert, *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1989, p. 70. Ajoutons que Laure Conan est la première femme à qui on accorde le titre d'écrivaine dans l'histoire littéraire québécoise. Elle a écrit vers la fin du 19<sup>e</sup> siècle.

Sans éducation, les femmes ne pouvaient guère espérer accéder à des rôles ou postes importants dans la société; de même, elles n'auraient pas eu la possibilité d'écrire. Les études qu'elles poursuivent ont également des conséquences directes sur leurs types d'activités dans le milieu littéraire et elles leur permettent entre autres de développer de tout premiers réseaux de femmes de lettres : « On remarque le développement rapide des cercles d'études féminins, qui témoignent du rayonnement des premières diplômées de l'École et des pratiques qu'elles contribuent à mettre en place<sup>19</sup>. » Si des conditions bien précises étaient nécessaires à l'émergence des écrivaines au 19<sup>e</sup> siècle, la situation n'a pas beaucoup changé dans les années vingt et trente. Le portrait du milieu familial reste quasi identique chez l'ensemble des femmes artistes et écrivaines, et le parcours qu'elles ont emprunté après leurs études secondaires l'est aussi :

Toutes les femmes qui écrivent au début du vingtième siècle partagent cette formation. Née dans une famille d'allégeance politique libérale, Joséphine Marchand fut comédienne amateur lors de soirées de bienfaisance et auteure dramatique comme son père, Félix-Gabriel Marchand, qui allait devenir premier ministre du Québec. Il en est de même d'Anne-Marie Gleason (Madeleine), Robertine Barry (Françoise), Éva Circé-Côté, Gaétane de Montreuil et même Laure Conan, toutes auteures dramatiques, mais aussi filles de bonne famille, nées et élevées dans les milieux politiques d'allégeance libérale et toutes engagées dans le mouvement d'action féminine<sup>20</sup>.

Comme en témoigne cette dernière citation, les écrivaines pratiquant leur art, leur métier, dans les années trente ont toutes d'abord touché au théâtre soit comme comédiennes, soit comme dramaturges avant de se tourner vers le journalisme<sup>21</sup> ou vers un autre genre littéraire plus tard dans leur carrière. Ce qui distingue en fin de compte Mercier-Gouin des autres

---

<sup>19</sup> Chantal Savoie, « Des salons aux annales : les réseaux et associations des femmes de lettres à Montréal au tournant du XX<sup>e</sup> siècle », *Voix et images*, n° 80, « La sociabilité littéraire », printemps 2002, p. 250.

<sup>20</sup> Lucie Robert, « Yvette Mercier-Gouin ou le désir du théâtre », *op. cit.*

<sup>21</sup> Voir à ce sujet l'article de Chantal Savoie « La page féminine des grands quotidiens montréalais comme lieu de sociabilité littéraire au tournant du XX<sup>e</sup> siècle », *Tangence*, n° 80. « Sociabilité imaginée : représentations et enjeux sociaux », hiver 2006, p. 125-142. L'auteure y montre d'une part comment plusieurs femmes ont pu développer une expertise littéraire en écrivant dans les journaux ou les magazines qui s'adressaient à un lectorat féminin; et d'autre part comment ces mêmes journaux représentent pour elles « un avatar moderne, populaire et public, du salon littéraire » (p. 128), soit un lieu d'échanges sur des problématiques qui les intéressent ou les concernent.

écrivaines de son époque, c'est d'avoir choisi de poursuivre ses activités dans le milieu théâtral. C'est d'ailleurs grâce à son talent et à son dévouement qu'elle a su percer ce milieu alors encore en émergence, et s'y imposer, au moins pour quelque temps, comme une figure marquante.

### 1.2 Une « mère accomplie », une femme engagée

En 1917, peu de temps après sa sortie du Conservatoire, Yvette Ollivier déménage à Montréal et épouse le fils du premier ministre de la province, un avocat dénommé Léon Mercier-Gouin<sup>22</sup>. Contrairement aux autres jeunes filles de la bourgeoisie qui fréquentaient l'école au même moment qu'elle et qui se retrouvent, « une fois mariées, [...] généralement dans des rôles plus discrets, au conseil d'administration des divers conservatoires, à la production de spectacles de charité, mais aussi, [...] assises à leur table de travail, à écrire<sup>23</sup> », Yvette Ollivier – devenue alors Yvette Ollivier Mercier-Gouin<sup>24</sup> – ne met pas totalement fin à sa « carrière » de comédienne après son union. Cependant, il est vrai qu'elle reste dans l'ombre de la scène pendant environ une dizaine d'années, question de fonder une famille. Comme « excellente éducatrice et mère dévouée, elle fait de [l'] éducation [de ses quatre enfants] le point important de son existence<sup>25</sup> », remettant ainsi ses projets publics les plus

---

<sup>22</sup> La famille de Léon Mercier-Gouin en est une des plus prestigieuses de l'époque. Son grand-père maternel, Honoré Mercier (père), fondateur du Parti national, avait été premier ministre de la province de Québec de 1887 à 1891. Son père, Lomer Gouin, a quant à lui été avocat, directeur ou administrateur de plusieurs compagnies, directeur politique du journal *La Presse* (août à décembre 1920), député et ministre à la Chambre des communes, premier ministre (1905-1920), puis lieutenant-gouverneur de la province de Québec (10 janvier au 28 mars 1929, date de son décès). (Source : Site de l'Assemblée nationale du Québec, *Informations historiques. Les parlementaires depuis 1792*, 1992. en ligne, <<http://www.assnat.qc.ca/fra/Membres/notices/index-tu.html#t>>, consulté le 1<sup>er</sup> avril 2007.) Par le biais de sa belle-famille, Yvette Ollivier Mercier-Gouin élargit et enrichit son réseau social, qui était déjà composé de personnalités éminentes. Elle devient la belle-sœur du poète Paul Gouin; elle rencontre ou fréquente aussi sur une base régulière les politiciens Alexandre Taschereau, Wilfrid Laurier et l'ex-président Taft des États-Unis. (Source : Rudel-Tessier, *op.cit.*, p. 45.)

<sup>23</sup> Lucie Robert, « Yvette Mercier-Gouin ou le désir du théâtre », *op.cit.*

<sup>24</sup> « Ollivier » est le nom de jeune fille de l'auteure, et « Mercier-Gouin » les noms de famille hérités de son mari. À compter de maintenant, nous suivrons la norme présente dans la plupart des différents articles déjà publiés sur l'auteure et utiliserons donc uniquement les noms « Mercier-Gouin » pour parler de celle-ci.

<sup>25</sup> Louise [pseudonyme], « Personnalités féminines », *La Patrie*, 31 janvier 1931.

imposants à plus tard. Toutefois, même si la vie de famille demeure sa priorité, elle continue de s'intéresser aux arts – elle assiste notamment à plusieurs pièces de théâtre avec son mari – et d'être active socialement, ce qui lui permet de garder une certaine notoriété. On dit d'ailleurs d'elle :

Et l'on se demande si elle ne s'arrête jamais de penser et d'agir. Elle tranche et lumineusement sur la paresse et l'insignifiance de tant de jeunes femmes qui, douces et belles, s'appliquent à ignorer le sens de la vie, et cheminent ainsi vers leur automne dans l'incroyable insouciance des années mornes qui suivront<sup>26</sup>.

Pour s'occuper, elle accepte par exemple volontiers de donner des conférences; elle œuvre également dans des associations philanthropiques, « suivant en cela une tradition bourgeoise essentiellement pratiquée par les Anglo-Saxons<sup>27</sup> »; et elle siège au conseil d'administration de plusieurs organismes, dont celui du Conservatoire Lassalle<sup>28</sup>. De plus, puisque « la venue de professeurs français à Montréal devient chose courante dans le milieu universitaire<sup>29</sup> » et que son mari est lui-même enseignant à l'École des Hautes Études commerciales, elle reçoit ces intellectuels, qui « trouvent chez elle un salon toujours hospitalier, un accueil aussi sympathique qu'intelligent<sup>30</sup> ».

---

<sup>26</sup> Madeleine [pseudonyme d'Anne-Marie Huguenin], « Portraits de femmes », *La revue moderne*, [s.d.].

<sup>27</sup> Daniel Chartier, *op. cit.*, p. 144.

<sup>28</sup> Le Conservatoire Lassalle de Montréal – où ont étudié Léon Mercier-Gouin, Camillien Houde (qui allait devenir le maire de Montréal en 1928), et Antoinette et Germaine Giroux (toutes deux comédiennes, entre autres dans les pièces d'Yvette Mercier-Gouin) – est du même type que celui de Québec. Il s'agit, comme l'illustre la description qu'en a faite Léopold Houllé dans *L'histoire du théâtre au Canada. Pour un retour aux classiques*, d'une institution de prestige : « Le seul [Conservatoire, de tout ceux présents à Montréal] qui fut reconnu d'utilité publique et que l'Université de Montréal devait admettre dans son sein, ce fut le Conservatoire Lassalle. [...] Eugène Lassalle avait été engagé comme premier grand rôle à Paris par la direction du Théâtre des Nouveautés. Sa carrière en avait fait un homme de prestige. Il était tout désigné pour mener à bonne fin son projet de Conservatoire. L'œuvre fut instituée en 1907 [...], puis reconnue d'utilité publique en 1908 et enfin annexée à l'Université de Montréal en 1929. Ses diplômés se comptent par centaines, parmi lesquels plusieurs se sont fait un nom à la tribune. » (*L'histoire du théâtre au Canada. Pour un retour aux classiques*, Montréal, Fides, 1945, p. 138.)

<sup>29</sup> Paul-André Linteau, « Troisième partie. Une ère de bouleversements. 1914-1945 », *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, Montréal, Boréal, 2000 [1992], p. 400.

<sup>30</sup> Louise, *op. cit.* Rappelons que Mercier-Gouin avait reçu une éducation chez les Ursulines qui la préparait, tout comme les autres jeunes filles de la bourgeoisie qui fréquentaient les pensionnats, à jouer le rôle « de véritables ambassadrices des familles et [de] relais diplomatiques pour leurs futurs époux » (Julie Roy, « Des réseaux en convergence. Les espaces de la sociabilité littéraire au féminin dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 7, n<sup>o</sup> 1, « Réseaux et identités sociales », 2004, p. 82).

C'est aussi pendant ces années qu'Yvette Mercier-Gouin commence à prendre la plume. Elle est rapidement vue, du moins par ses collègues féminines, comme « une femme de lettre [sic]<sup>31</sup> ». Elle écrit notamment, à l'image des autres écrivaines de prose, « sous les formes légères ou graves de la chronique et de la revue<sup>32</sup> ». Elle publie dans *La revue moderne*, qui s'adresse à un public bourgeois « fér[u] de culture urbaine<sup>33</sup> », diffuse des romans sentimentaux français et traite de sujets aussi variés que divergents tels que la vie culturelle québécoise, l'unité nationale et l'esthétique féminine (ces dernières chroniques portant sur « la minceur, le hâle, la jeunesse et le “sex-appeal”<sup>34</sup> »). Elle se démarque rapidement des autres écrivaines par la qualité de son travail : on dit d'elle qu'elle « a un joli talent littéraire qui lui a valu de flatteurs succès<sup>35</sup> », dont ceux de la Société littéraire Saint-Jean-Baptiste lors de la quatrième édition de son concours de nouvelles<sup>36</sup>. Sa participation remarquée à *La revue moderne* et au concours de la Société Saint-Jean-Baptiste ont certainement pu faciliter son émergence subséquente dans le milieu littéraire. En effet, non seulement elle peut y faire ses premières armes d'écrivaine en s'habituant à la pratique littéraire, mais ainsi elle développe aussi un réseau de pairs et se fait connaître dans le milieu.

Puis, ses horizons s'élargissent à la suite de ses voyages. Respectant en cela une certaine tendance en vogue chez la bourgeoisie de l'époque, elle fait à quelques reprises des allers-retours entre l'Europe et le Québec. Soulignons que « [p]endant son séjour à Paris, [elle]

---

<sup>31</sup> Louise, *op. cit.*

<sup>32</sup> Camille Roy, *Histoire de la littérature canadienne*, Québec, Imprimerie de l'Action sociale limitée, 1930, p. 242.

<sup>33</sup> Michel Biron, François Dumont, Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 193.

<sup>34</sup> Université de Sherbrooke, « 1919 : Fondation de *La revue moderne* », *Bilan du siècle*, 2005, en ligne, <<http://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/evenements/22314.html>>, consulté le 1<sup>er</sup> avril 2007.

<sup>35</sup> Madeleine, *op. cit.*

<sup>36</sup> En 1918, Yvette Mercier-Gouin se voit accorder les honneurs de la Société en recevant le premier prix du concours pour sa nouvelle *Marie-Alice*. Celle-ci sera publiée l'année suivante, avec les autres textes primés lors de l'épreuve, dans le recueil *Au pays de l'érable* (Montréal, SSJB, 1919, 194 p.). Le but du concours est de stimuler les auteurs à l'écriture d'œuvres nationales et patriotiques pour la jeunesse. Voir Jacques Michon (dir. publ.), *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX<sup>e</sup> siècle. La naissance de l'éditeur (1900-1939)*, vol. I, Montréal, Fides, 1999, p. 414.

[fait] l'objet de plusieurs réceptions parmi les sommités littéraires parisiennes<sup>37</sup> », parmi lesquelles se retrouvent Valéry, Fernand Gregh et Anna de Noailles. À l'instar de ses collègues artistes ou des penseurs de son temps, Yvette Mercier-Gouin accorde valeur et prestige à la culture française, et celle-ci finit par déteindre sur ses projets et créations :

Malgré l'influence américaine grandissante, c'est la France qui inspire la culture de l'élite francophone montréalaise. L'influence française devient d'ailleurs beaucoup plus directe et importante et insuffle une vigueur nouvelle aux milieux intellectuels et culturels montréalais. La mode des voyages en France se répand au sein de la bourgeoisie [...]. Ce phénomène touche non seulement les artistes et les auteurs, mais aussi les architectes, les médecins et les autres scientifiques<sup>38</sup>.

Cette influence de la mère-patrie s'explique facilement par l'éducation qu'a reçue Mercier-Gouin elle-même, mais vraisemblablement aussi la majorité des auteurs de son époque : « [...] notre formation classique étant restée française dans ses méthodes et dans ses programmes, il était inévitable que pour la forme comme pour le fond, notre littérature fût marquée de l'influence française<sup>39</sup> ». Par ailleurs, outre la France, Mercier-Gouin visite l'Algérie et le Maroc. Ces expériences l'inspirent : comme nous l'exposerons dans le prochain chapitre, elle compose sur son passage à Alger un récit de voyage empreint d'exotisme<sup>40</sup> ; elle prononce aussi des conférences à Montréal et à Ottawa sur ce qu'elle a vécu à l'étranger<sup>41</sup>.

---

<sup>37</sup> Louise, *op. cit.*

<sup>38</sup> Paul-André Linteau, *op. cit.*, p. 400. Au sujet des échanges entre intellectuels québécois et français au début du 20<sup>e</sup> siècle, il peut être intéressant de consulter l'article de Gérard Fabre sur deux figures de proue du milieu universitaire : Édouard Montpetit des Hautes études commerciales de Montréal et André Siegfried de l'École libre des sciences politiques de Paris (« Un arc transatlantique et sa tangente ou comment se dessine un réseau intellectuel franco-québécois? », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 7, n° 1, « Réseaux et identités sociales », 2004, p. 43-78). Cette étude dévoile en outre l'étendue des différents réseaux qui unissaient alors les deux hommes et leur milieu respectif : réseaux familial, social, mondain, économique et politique.

<sup>39</sup> Camille Roy, *op. cit.*, p. 18.

<sup>40</sup> « La Casbah d'Alger » et « L'autre Nouvelle-France » sont deux textes provenant du carnet de voyage que l'auteure a rédigé lors de son séjour en Algérie, et qui sont demeurés inédits. Nous ignorons la date à laquelle ils ont été écrits.

<sup>41</sup> Nous ne connaissons pas la date à laquelle chacune de ces conférences a été prononcée. Nous savons seulement, par le biais d'un article écrit par Louise pour le journal *La Patrie* (en date du 31 janvier 1931), qu'« [o]n l'a priée de donner deux conférences, à Ottawa et à Montréal, sur ce voyage, au cours duquel son esprit ouvert a dû recueillir d'intéressantes observations ».



En somme, même éloignée pour un moment de la scène à cause de ses maternités et de ses obligations domestiques, Yvette Mercier-Gouin ne disparaît pas complètement de la sphère publique. Ses nombreuses interactions avec des intellectuels et des artistes québécois et français enrichissent inévitablement son travail. Sa demeure montréalaise devient un lieu de rencontre pour ces derniers, un lieu d'échanges aussi. À son tour, elle est accueillie chez des membres de l'élite politique ou artistique française. Il s'agit donc d'une période d'expérimentations et de découvertes dans sa vie tant personnelle que professionnelle. Elle touche à tout et continue de montrer qu'elle est une femme polyvalente, « une femme de haute culture, puissante et respectée<sup>42</sup> ».

### 1.3 Un retour au jeu

Yvette Mercier-Gouin renoue finalement avec la scène, toujours en tant que comédienne, vers 1932-1933. Elle est alors amenée à camper divers personnages dans les pièces françaises montées par la compagnie Montreal Repertory Theatre<sup>43</sup>. Au même moment, elle s'engage dans les différentes structures qui encadrent l'activité théâtrale à Montréal. Elle participe à la gestion du Mont-Royal Théâtre français après le départ de Ferdinand Biondi en 1934, et à celle du Théâtre Stella dès 1933. Ce dernier théâtre accueille l'Académie canadienne d'art dramatique de Henri Letondal – qui deviendra l'Union artistique canadienne d'Antoinette Giroux – deux troupes qui représentent les grands classiques étrangers et, surtout, font rayonner le théâtre canadien-français sur la scène professionnelle. En plus d'admettre en son sein une des « rares [...] troupes qui survivent plus d'une saison<sup>44</sup> », le Théâtre Stella est un lieu d'enseignement du théâtre, une école du spectacle qui met sur pied des auditions-conférences. Il s'agit cette fois d'un véritable

---

<sup>42</sup> Daniel Chartier, *op. cit.*, p. 248.

<sup>43</sup> Elle fait entre autres partie de la distribution de *Matines et Laudes*, une création du Canadien français Léopold Houllé, et de la pièce *Noé* d'André Obey, une figure majeure de la dramaturgie française de l'entre-deux-guerres.

<sup>44</sup> Jean-Marc Larrue, « Le théâtre au Québec entre 1930-1950 : les années charnières », *L'annuaire théâtral*, n° 23, printemps 1998, p. 25-26.

conservatoire : on n'utilise plus le théâtre afin de corriger la diction de la jeunesse bourgeoise, mais bien pour former des acteurs. Le comité de direction de l'école « réunit plusieurs réseaux qui comptent dans la vie intellectuelle de Montréal, et cette coalition vise le développement d'une activité théâtrale de qualité solidement instituée<sup>45</sup> ». Ainsi que nous le remarquons, Mercier-Gouin participe activement à la vie théâtrale à Montréal. Au reste, c'est à partir de ce moment que « [d]e mondaine, [son] activité théâtrale [...] se fait [...] professionnelle, d'autant qu'elle se déroule en parallèle à celle qui l'a ramenée sur les planches, au Montreal Repertory Theatre<sup>46</sup> ». Malgré des temps fort difficiles pour les artisans de la scène – situation que nous pouvons en partie expliquer par la préférence du public pour le cinéma depuis les années vingt ou par le peu de moyens financiers dont disposaient les troupes –, il reste des gens, tel que le notait Jean Béraud dans *350 ans de théâtre au Canada français*, pour donner vie au théâtre : « Les entreprises commerciales de théâtre auront pleinement subi les effets de la crise économique. C'est pourtant durant ces années périlleuses qu'auront vu le jour des initiatives individuelles ou collectives qui doteront le Canada français d'un art du théâtre [...]»<sup>47</sup>. Il est ici question d'un art de toute apparence « encore hésitant<sup>48</sup> », mais qui commence à s'affirmer et à se doter de moyens pour offrir à ses institutions des bases plus solides.

Grâce donc à cette nouvelle formation théâtrale dispensée au Québec, et au retour de jeunes comédiens partis parfaire leurs connaissances à Paris ou à New York<sup>49</sup>, le théâtre à

---

<sup>45</sup> Lucie Robert, « Yvette Mercier-Gouin ou le désir du théâtre », *op. cit.* Parmi les intellectuels ou artistes en question, nommons Henri Letondal (directeur de la troupe siégeant au Stella) et Léopold Houllé (dramaturge), Martha Allan (fondatrice et directrice du Montreal Repertory Theatre), Édouard Montpetit (intellectuel bien en vue à l'époque et professeur à l'École des Hautes Études commerciales auprès de Léon Mercier-Gouin) et Marie-Claire Daveluy (bibliothécaire à la Bibliothèque de Montréal).

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> Jean Béraud, *op. cit.*, p. 226.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>49</sup> Albert Duquesne et Fred Barry ont justement eu l'idée de fonder le théâtre Stella à leur retour de Paris. Camille Roy signale aussi qu'à partir des années trente, « [d]es relations intellectuelles plus nombreuses et plus étroites furent [...] établies avec la France par le gouvernement de la province de Québec, grâce aux nombreuses bourses d'études qu'il accorde en faveur des jeunes étudiants ou gradués désireux d'aller compléter dans les universités françaises leur culture littéraire, scientifique ou artistique ». (*Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française*, Montréal, Librairie Beauchemin limitée, 1939, p. 99.) Mentionnons qu'Antoinette Giroux – comédienne avec qui Mercier-Gouin a très souvent collaboré et pour laquelle elle a même

cette époque va se professionnaliser : « Le contact des jeunes comédien(ne)s avec les plus grands metteurs en scène du temps va contribuer puissamment à la modernisation du jeu, de la mise en scène et même de l'écriture<sup>50</sup>. » Ce « vent de renouveau artistique<sup>51</sup> » entraîne une réorganisation du milieu théâtral et une redéfinition du rôle de chacun de ses agents : « [...] toutes les femmes de la bonne société qui ont exercé leur talent sur la scène, déplace[nt] [leur] activité au moment où advient cette professionnalisation<sup>52</sup> ». Celles qui étaient, à l'image d'Yvette Mercier-Gouin, comédiennes amateurs délaissent alors le jeu pour de bon et se mettent à écrire.

#### 1.4 Le cas d'Yvette Mercier-Gouin

D'après Pierre Bourdieu, il ne faut pas « réduire l'explication par *la relation entre un habitus et un champ* à l'explication directe et mécanique par l' "origine sociale"<sup>53</sup> », bref on ne peut justifier la position symbolique d'un auteur dans l'ensemble de la production littéraire par son seul milieu d'origine; toutefois, on peut difficilement nier que ce dernier facteur a été plus que déterminant dans le parcours d'Yvette Mercier-Gouin. Rappelons que, pour la majorité des femmes des années trente au Québec, il n'y avait peu ou pas de carrière professionnelle et publique possible. Quelques-unes travaillaient comme ouvrières, secrétaires ou domestiques; d'autres subvenaient aux besoins de leur famille en cultivant la

---

écrit des rôles – a été la première boursière en art dramatique du Canada français. Elle a enrichi sa formation d'actrice au Conservatoire de Paris, où elle a côtoyé Denis d'Inès, alors que sa sœur, Germaine Giroux, s'est plutôt tournée vers New York.

<sup>50</sup> André-G. Bourassa, « Premières modernités. 1930-1965 », dans Renée Legris (dir. publ.), *Le théâtre au Québec (1825-1980) : repères et perspectives*, Montréal, VLB éditeur, 1988, p. 91-92.

<sup>51</sup> Gilbert David, « L'inscription institutionnelle (1930-1965) », « Un théâtre à vif : écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, de 1930 à 1990 », thèse de doctorat, Département d'études françaises, Université de Montréal, 1995, f. 24.

<sup>52</sup> Lucie Robert, « Yvette Mercier-Gouin ou le désir du théâtre », *op. cit.*

<sup>53</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 1998 [1992], p. 142 [en italique dans le texte].

terre; une minorité finalement se tournait vers l'enseignement ou les soins infirmiers<sup>54</sup>. Mais, dans tous les cas, très peu d'entre elles avaient la liberté d'exercer le métier de leur choix, ce qui se révélait d'ailleurs d'autant plus inévitable après leur mariage, puisqu'elles devaient alors élever leurs enfants et entretenir la maison familiale<sup>55</sup>.

N'eût donc été de ses origines bourgeoises et du milieu intellectuel dans lequel elle a grandi, Mercier-Gouin ne serait certainement pas devenue une personnalité publique, mais encore moindres auraient été ses chances d'écrire pour le milieu théâtral ou d'y évoluer. Ce qui nous semblait de prime abord marginal dans le paysage littéraire – une femme, dans les années trente, qui écrit, et principalement pour le théâtre – nous apparaît désormais plein de sens. Mercier-Gouin a suivi le parcours qui lui était tracé : elle a fait les mêmes études que les autres jeunes de la bourgeoisie, ce qui l'a amenée à s'intéresser au théâtre et à en posséder les rudiments. Elle a ensuite aisément pu choisir de se consacrer à l'écriture puisque, n'ayant pas à gagner sa vie, elle était libérée de contraintes économiques. Jacques Dubois affirme d'ailleurs que

[...] il existe un rapport étroit entre l'investissement de certains agents dans une pratique littéraire particulière [...], l'origine sociale et la dotation culturelle de ces agents et, en dernier, lieu, les chances objectives de carrière et de réussite dans le champ institutionnel<sup>56</sup>.

Comme nous permettra de le constater l'analyse que nous ferons du parcours et de la réception des œuvres de Mercier-Gouin dans le prochain chapitre, le style esthétique qui définit l'auteure (ses œuvres relèvent de la littérature bourgeoise) et le genre littéraire qui regroupe la majeure partie de ses textes (le théâtre) révèlent – ou trahissent – son milieu d'origine et son rang social. Dans *Les règles de l'art*, Bourdieu faisait remarquer que « [l]es représentants de l'“art bourgeois”, qui sont pour la plupart des écrivains de théâtre, sont étroitement et directement liés aux dominants, tant par leur origine que par leur style de vie et

---

<sup>54</sup> Cependant, « [l]e travail féminin n'est pas bien vu partout; il est toléré et considéré comme inévitable dans certains cas. L'Église catholique, tout comme les milieux traditionalistes, y voient une menace pour les valeurs familiales et la stabilité de la société » (Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard, *op. cit.*, p. 70).

<sup>55</sup> « La main-d'œuvre féminine est davantage formée de jeunes célibataires, peu d'entre elles demeurant au travail après le mariage. » (*Ibid.*, p. 70.)

<sup>56</sup> Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 49.

leur système de valeurs<sup>57</sup> ». Mercier-Gouin, étant issue d'une famille fortunée et prestigieuse, appartient effectivement à une certaine élite sociale – donc aux dominants – de son époque. Elle se consacre principalement au théâtre, un art essentiellement bourgeois non seulement parce que très souvent conçu par et pour des bourgeois<sup>58</sup>, mais aussi parce qu'il exige des moyens considérables. Soulignons en plus que ses pièces mettent en scène le style de vie des siens et un paysage urbain; on est donc très loin de la réalité représentée dans les romans des Claude-Henri Grignon, Félix-Antoine Savard et Ringuet<sup>59</sup>. Nous pourrions par conséquent déjà avancer qu'Yvette Mercier-Gouin

se situe [...] dans le champ littéraire à la fois au cœur d'une classe bourgeoise, urbaine et philanthropique en émergence et en marge des courants régionalistes et cléricaux. Son pouvoir symbolique et financier lui permet de pratiquer le théâtre, de faire jouer ses pièces sur des scènes professionnelles et lui assure un succès mondain immédiat<sup>60</sup>.

Elle est connue de son public, et ce dernier se reconnaît dans ses textes. Il est impossible de contester que son succès soit en partie dû à la relation qu'elle entretient avec son auditoire, d'autant plus que le théâtre est un « genre supposant une communication immédiate, donc une complicité éthique et politique, entre l'auteur et son public<sup>61</sup> ». Ses origines sociales n'ont pu que l'aider à percer et à faire sa marque dans le milieu artistique, ce qui prouve une fois de plus toute l'importance qu'on doive leur accorder en analysant l'émergence d'un écrivain dans le champ littéraire. Maintenant que nous avons étudié les conditions qui ont permis cette émergence, nous pourrions nous pencher sur le parcours emprunté par Yvette

---

<sup>57</sup> Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 129.

<sup>58</sup> Mentionnons à ce propos que « [l']accessibilité au théâtre se limite aux classes moyennes et aisées; le prix des places, sans être excessif, équivaut tout de même à quatre fois celui d'une entrée au cinéma, soit environ l'équivalent moyen de quatre heures travaillées » (Daniel Chartier, *op. cit.*, p. 263). Le théâtre dit « bourgeois » n'est toutefois pas le seul à occuper les scènes québécoises de l'époque : il existe aussi « certaines formes de théâtre plus populaire [qui] réussissent [...] à se maintenir et même à connaître une certaine forme de floraison après 1930 » (Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard, *op. cit.*, p. 179). Le mélodrame, le vaudeville, la comédie bouffe, le music-hall et le burlesque en font partie.

<sup>59</sup> Qui ont respectivement écrit *Un homme et son péché* (1933), *Menaud, maître draveur* (1937) et *Trente arpents* (1938).

<sup>60</sup> Daniel Chartier, *op. cit.*, p. 243.

<sup>61</sup> Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 123.

Mercier-Gouin tout au long de sa carrière, sur les choix artistiques qu'elle a faits, et sur le succès relatif de ses différentes œuvres.

## CHAPITRE II

### PARCOURS D'UNE ÉCRIVAINNE AUX FRONTIÈRES DE L'INSTITUTION LITTÉRAIRE

Confrontée à une origine sociale et à des chances objectives de carrière, la position concrète d'un écrivain prend sens à travers la manière dont cet écrivain a inscrit dans ses œuvres quelque chose de son rapport à l'institution comme traduction de son rapport à la société<sup>1</sup>.

Jacques Dubois

Dans le chapitre premier, nous avons exposé comment certains facteurs externes au champ littéraire – telles les origines familiales, l'appartenance à une classe sociale et l'éducation reçue – peuvent intervenir dans la vocation d'un écrivain. Nous avons aussi remarqué que le choix d'un auteur de pratiquer un genre littéraire plutôt qu'un autre traduit son appartenance à certains milieux bien définis. À titre d'exemple, si Yvette Mercier-Gouin écrit essentiellement pour le théâtre, c'est beaucoup à cause de ses origines sociales : elle pratique d'abord l'art dramatique pour des raisons mondaines (la bourgeoisie veut éduquer ses enfants à l'art de la diction à travers la récitation de grands textes français), puis en apprend les rudiments lors de ses débuts au Montreal Repertory Theatre, et se consacre finalement à la scène sans avoir à craindre, contrairement à d'autres comédiens ou auteurs de la même période, d'avoir à gagner sa vie. D'autres genres explorés par Mercier-Gouin se rattachent quant à eux à une tradition littéraire féminine; nous pensons entre autres ici à ses chroniques dans les revues<sup>2</sup> ou aux contes pour enfants qu'elle publie dans les années trente.

---

<sup>1</sup> Jacques Dubois, *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Bruxelles, Éditions Labor, coll. « Dossiers media », 1986, p. 112.

<sup>2</sup> Nous savons en effet qu'elle aurait été « collaboratrice à nos revues littéraires », et notamment à *La revue moderne* – mais les autres revues dans lesquelles elle aurait publié ne sont pas spécifiées dans l'article de Louise

Quoi qu'il en soit, les genres littéraires de ses écrits la rapprochent d'un public ou d'un type de lecteurs en particulier, et nous constaterons que, dans ce cas, c'est en partie « la qualité sociale du public [...] et le profit symbolique qu'il assure qui déterminent la hiérarchie spécifique que l'on établit entre les œuvres et les auteurs à l'intérieur de chaque genre<sup>3</sup> ».

Pour nous aider à comprendre le parcours suivi par Yvette Mercier-Gouin et le phénomène de réception de ses œuvres, nous étudierons maintenant le rôle de certaines instances propres à l'institution. Nous nous pencherons principalement sur les « lieu[x] de pouvoir et de lutte pour le pouvoir<sup>4</sup> » que sont la critique et l'académie, puisqu'elles interviennent dans le processus de légitimation des œuvres littéraires, connotent la trajectoire de l'écrivain et structurent l'institution elle-même. Si « la critique apporte la reconnaissance<sup>5</sup> », nous remarquerons que « l'académie (sous toute forme) engage, par ses prix ou ses cooptations, la consécration<sup>6</sup> ».

Daniel Chartier insiste, dans *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, sur le fait qu'un genre littéraire n'est pas seulement un indice de la position sociale d'un écrivain et de son statut dans le champ : le genre influence aussi grandement la réception de ses œuvres, et ainsi leur potentiel de survie dans l'histoire. Dans le champ littéraire encore en émergence des années trente au Canada français, « on ne juge pas des œuvres littéraires, mais des romans, de la poésie ou du théâtre. L'enjeu de la concurrence entre les genres est donc intimement lié à celui de la bataille rangée pour l'émergence des œuvres et leur survie dans une tradition littéraire<sup>7</sup> ». La réception des œuvres

---

[pseudonyme] (« Personnalités féminines », *La Patrie*, 31 janvier 1931). Lucie Robert, quant à elle, spécifie que l'auteure aurait fait paraître « des nouvelles et des reportages » dans *La revue moderne*, mais que « la liste de ces écrits reste à constituer » (« Yvette Mercier-Gouin ou le désir du théâtre », dans Gilbert David et Marie-Christine Lesage (dir. publ.), à paraître).

<sup>3</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 1998 [1992], p. 196.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>7</sup> Daniel Chartier, *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2000, p. 30.



d'Yvette Mercier-Gouin reflète donc indirectement les rapports de force qui se jouent alors entre ces différents genres littéraires. Avant de recréer la hiérarchie existant entre ces derniers – et par extension entre certains groupes d'auteurs –, et de cerner les raisons qui ont pu faire tomber l'ensemble de l'œuvre d'Yvette Mercier-Gouin dans l'oubli, nous croyons important de parcourir l'ensemble du répertoire de l'auteure et d'en faire le portrait. Cette présentation nous semble d'autant plus nécessaire vu la rareté des études<sup>8</sup> sur son œuvre complète, et la compréhension qu'elle nous offre de l'évolution de son parcours. Nous concluons finalement notre analyse sur deux pièces que nous jugeons plus marquantes que les autres dans le parcours de l'auteure : il s'agit de *Cocktail* (1935) et du *Jeune dieu* (1937). Nous justifierons notre choix en montrant la particularité et la nouveauté de ces deux créations autant dans le milieu théâtral que dans la sphère d'activité littéraire. Une étude approfondie du parcours d'Yvette Mercier-Gouin est tout à fait pertinente, en ce sens qu'elle révèle une auteure méconnue – mais pourtant influente – des années trente et qu'elle éclaire au détour quelques zones grises des débuts de notre littérature nationale.

### 2.1 Une auteure prolifique, une œuvre éclectique

Nous avons vu, dans le premier chapitre, qu'Yvette Mercier-Gouin débute officiellement sa carrière d'écrivaine lorsque le théâtre se professionnalise. Bien qu'elle ait, comme nous l'avons signalé précédemment, déjà collaboré à *La revue moderne*, ce n'est vraiment qu'avec la pièce « Maman Sybille » qu'elle commence à participer activement à la vie littéraire du Québec. Sa contribution à cette dernière, ayant débuté dans les années vingt, se poursuivra jusqu'en 1973<sup>9</sup>, année de la diffusion de « Cartes sur table »<sup>10</sup> à la radio de Radio-Canada.

---

<sup>8</sup> Des trois articles qui traitent exclusivement d'Yvette Mercier-Gouin, celui écrit par Lucie Robert couvre la plus grande partie de son œuvre. Daniel Chartier et Christl Verduyn, quant à eux, étudient deux pièces : *Cocktail* et *Le jeune dieu*. Le premier aborde la question de leur réception, et la seconde en fait une relecture féministe.

<sup>9</sup> Avec un moment fort de 1933 à 1945 : la première date coïncidant avec la création de « Maman Sybille » au Studio du Montreal Repertory Theatre, puis au Ritz-Carlon « lors d'une soirée entièrement consacrée aux œuvres musicales et littéraires écrites par des femmes » (Lucie Robert, *op. cit.*); l'autre avec la représentation de « Porté disparu », pièce qui allait être la dernière de son répertoire.

<sup>10</sup> Ce radiothéâtre est une adaptation d'une autre pièce de Mercier-Gouin, « La réussite ». L'émission est diffusée à Radio-Canada (CBF-FM) le 8 mars 1973, et est réalisée par Madeleine Gerôme. Il est possible de

Mercier-Gouin compose au total près de quarante œuvres de toutes sortes, destinées à être jouées sur scène, diffusées à la radio ou à la télévision, ou publiées chez différents éditeurs. Nous pourrions toutefois essentiellement diviser l'ensemble de sa production littéraire en deux catégories<sup>11</sup> : d'un côté, les œuvres écrites pour le théâtre; de l'autre, celles conçues pour la radio.

### 2.1.1 *Le théâtre au cœur d'une œuvre*

En consultant ses archives personnelles, disponibles au Centre de documentation en études québécoises de l'Université du Québec à Trois-Rivières, nous nous sommes aperçue que Mercier-Gouin avait originellement écrit douze pièces de théâtre, mais que seulement dix d'entre elles<sup>12</sup> ont été représentées au public de Montréal, de Québec, de Trois-Rivières, d'Ottawa et même de Paris<sup>13</sup>. Elles respectent toutes la forme du théâtre de boulevard français, mais traitent de réalités qui concernent la population canadienne-française,

---

consulter les sept pages restantes du texte au Centre de documentation en études québécoises (section des archives sonores), de l'Université du Québec à Trois-Rivières.

<sup>11</sup> À l'exception de quelques œuvres cependant. Évoquons entre autres la présence, dans le riche et diversifié répertoire de l'auteur, d'une chanson : « Le printemps » (« Springtime and you », de Don Titman pour la traduction en anglais; la musique est quant à elle une composition de Louis Bédard) aurait été interprétée au Cabaret d'art français de Montréal – c'est du moins ce que nous laisse croire la note écrite sur la couverture de la partition, publiée au Parnasse musical en 1937. Yvette Mercier-Gouin a aussi écrit deux contes pour enfants, suivant en cela une tradition littéraire féminine : « On peut voir dans l'apparition d'une littérature de jeunesse, d'une littérature romanesque sentimentale, dans la poésie champêtre et familiale, dans les bluettes, billets et chroniques, l'affirmation du féminin sur le terrain du littéraire. » (Lucie Robert, *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1989, p. 198.) *José chez tante Ninette*, dont la première édition remonte à 1937 (Action canadienne-française), contient les illustrations de son fils, Lomer Gouin; ce conte est réédité à deux autres occasions, en 1945 et en 1956, mais chez Beauchemin cette fois. *José en vacances* connaît un sort presque identique : publié pour la première fois en 1937 à l'Action canadienne-française, toujours avec la collaboration de Lomer Gouin aux illustrations, puis repris chez Beauchemin en 1945 et en 1947. Notons finalement qu'Yvette Mercier-Gouin publie en 1947 *Le sang sur les tréteaux*, un roman édité par la maison d'édition Fides dans la collection « Amour et aventure ».

<sup>12</sup> Les deux pièces n'ayant pas connu ce sort sont « La vraie lumière » et « Un jour viendra ». Nous ne disposons pas d'informations à leur sujet; en fait, nous ne savons pas même l'année où elles ont été écrites.

<sup>13</sup> « La réussite » est présentée au Théâtre Daunou le 5 mai 1939. Rudel-Tessier, dans son article intitulé « Elle les a tous connus! Yvette Mercier-Gouin, un mini-mémoire politique », paru dans *L'Actualité* en 1972, affirme qu'il s'agit de « la première pièce canadienne jouée à Paris » (p. 47). André-G. Bourassa prétend toutefois que cette primauté reviendrait à « L'orage », une pièce de Jean-Aubert Loranger, et qui aurait été présentée à Paris en 1923 (« La dramaturgie contemporaine au Québec (du théâtre de la crise à la crise du théâtre) », dans René Dionne (dir. publ.), *Le Québécois et sa littérature*, Sherbrooke, Naaman, 1984, p. 243).

bourgeoise et urbaine<sup>14</sup>. Malgré son rythme de rédaction, disons, impressionnant (elle écrit douze œuvres dramatiques en environ dix ans... et c'est sans compter les autres textes de genres littéraires différents qu'elle rédige aussi pendant ces mêmes années), Yvette Mercier-Gouin a pour objectif d'offrir un divertissement de qualité à son public, qui est composé des personnalités « le[s] plus distingué[es]<sup>15</sup> » des villes qu'elle visite et semble toujours « aussi élégant que nombreux<sup>16</sup> ». Quant à eux, les critiques remarquent les efforts qu'elle déploie dans son travail :

[Ils] constatent un progrès constant d'une œuvre à l'autre, ce qui dénote à la fois [...] une certaine insatisfaction par rapport aux œuvres antérieures, mais aussi un sympathique encouragement pour le travail réalisé. [...] Dans tous les cas, il s'agit d'une évolution constante vers une œuvre plus parfaite, et d'un désir de voir ce genre de théâtre survivre<sup>17</sup>.

Cette évolution se vit par ailleurs sur les planches de différents théâtres montréalais. En 1935, l'auteure quitte définitivement la scène amateur du Montreal Repertory Theatre, où elle avait fait son école. Henri Letondal met alors en scène *Cocktail* et « Marie-Claire » au Théâtre Stella<sup>18</sup>. Après la fermeture de ce dernier à cause de problèmes financiers<sup>19</sup>, en 1935,

---

<sup>14</sup> Nous analyserons dans le prochain chapitre les thèmes des deux pièces majeures d'Yvette Mercier-Gouin – soit *Cocktail* et *Le jeune dieu* –, et nous verrons alors en quoi ils diffèrent des thèmes des autres œuvres, et notamment des romans, de la même époque. Mentionnons toutefois déjà que nous retrouvons, dans les textes dramatiques de l'auteure, la représentation des plaisirs qui ponctuent le quotidien de la bourgeoisie : les fêtes, l'alcool, les sorties galantes et les jeux de séduction en sont des exemples. Nous sommes donc bien loin de la réalité des paysans, qui sont souvent les personnages centraux des romans devenus les classiques de la littérature des années trente.

<sup>15</sup> [Anonyme], « Entrevue [sic] de Madame Y. M.-Gouin », *Le Soleil*, vol. LIV, n° 123, 22 mai 1935, p. 3.

<sup>16</sup> [Anonyme], « Spectacles et concerts. Au Monument. Mlle A. Giroux et M. M. », *La Presse*, vol. LII, n° 182, 19 mai 1936, p. 8.

<sup>17</sup> Daniel Chartier, *op. cit.*, p. 247-248. Certains critiques lui reprochent par contre de « gaspill[er] des dons évidents de dialogue, de mouvement et d'observation » dû à son rythme de production qui l'amène à écrire une pièce par année. Ils affirment qu'« [e]lle écrit trop vite et trahit la vérité qui n'est pas encore si noire dans la douce province » (Émile Bégin, « Bibliographie canadienne. Les œuvres d'aujourd'hui », *L'enseignement secondaire au Canada*, vol. 17, n° 7, avril 1938, p. 571-572).

<sup>18</sup> *Cocktail* est créée le 22 mars 1935 et « Marie-Claire » (pièce aussi connue sous le nom de « L'amour en tablier ») en octobre de la même année. *Cocktail* part en tournée dans l'année qui suit. Elle s'arrête au Théâtre Impérial de Québec (mai 1935), au Little Theatre d'Ottawa (mai 1935), puis au Monument national de Montréal (mai 1936). Yvette Mercier-Gouin présente même sa pièce au Ritz-Carlton, le temps d'une représentation bilingue : « On sait qu'en effet madame Gouin avait d'abord fait un dialogue bilingue, les personnages d'origine anglaise devant parler leur langue et les personnages de sang français la leur. » (*Ibid.*, p. 3.)

<sup>19</sup> La scène est alors remplacée par un écran de cinéma : « [le] Stella, créé en 1930 [...] pour donner à Montréal des pièces [essentiellement] de répertoire français, doit capituler devant la montée des nouveaux

Mercier-Gouin déplace son activité au Théâtre Impérial de Québec le temps de la représentation du *Jeune dieu*<sup>20</sup> (mai 1936), puis au His Majesty's Theatre pour « Un homme »<sup>21</sup> (novembre 1937). Mais c'est finalement le Théâtre Arcade qui accueille le plus grand nombre de ses pièces, les quatre dernières en fait : « Le plus bel amour »<sup>22</sup> (1941), « Pêché de femme » (1943), « Sous le masque » (1944), et « Porté disparu »<sup>23</sup> (1945).

Afin de situer ces dernières œuvres dans l'ensemble de la production théâtrale des années trente et quarante, il nous faut étudier la position qu'occupe dans le champ théâtral de l'époque chacun des lieux où sont diffusées les pièces d'Yvette Mercier-Gouin, puisque ces

lieux – galeries, théâtres, maisons d'édition – [...] marquent des positions dans cet espace [qui] marquent du même coup les produits culturels qui leur sont associés, entre autres raisons parce qu'à travers eux un public se désigne qui, sur la base de l'homologie entre champ de production et champ de consommation, qualifie le produit consommé, contribuant à en faire la rareté ou la vulgarité [...]»<sup>24</sup>.

---

spectacles urbains et présenter lui aussi des revues et du mélodrame, avant de faire place, en 1935, à un écran de cinéma » (Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard (dir. publ.), « Première partie. La crise et la guerre. 1930-1945 », *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis les années 1930*, tome II, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2001 [1986], p. 197).

<sup>20</sup> La vie du *Jeune dieu* sera prolongée : la pièce est jouée en octobre 1936 pour « le public de Trois-Rivières [qui] aura la joie de voir et d'entendre une pièce bien au point [...] » ([Anonyme]. « La distribution du *Jeune dieu* de Mme Yvette Mercier-Gouin », *Le Nouvelliste*, vol. XVI, n° 301, 26 octobre 1936, p. 5) et reprise une dernière fois au Capitole de Québec le 4 novembre 1936, devant « une foule qui avait envahi parterre et balcon » ([Anonyme], « *Le jeune dieu* obtient un beau succès hier soir [...] », *Le Soleil*, vol. LV, n° 263, 5 novembre 1936, p. 3).

<sup>21</sup> La mise en scène d'« Un homme » est assurée, encore une fois, par Henri Letondal. Ce dernier aura, au total, joué dans une pièce de Mercier-Gouin (« Maman Sybille ») et pris en charge la mise en scène de trois autres : *Cocktail*, *Le jeune dieu* et « Un homme ». Jean Béraud [pseudonyme de Jacques Laroche], dans *350 ans de théâtre au Canada français*, passe cette étrange remarque au sujet de la pièce : « En dépit du goût qu'elle conserve pour la tirade, pour l'insistance sur des actes devant lesquels les personnages gardent une candeur dont le public n'est pas dupe, pour l'anecdote dialoguée et certaines allusions d'actualité qui sont davantage du domaine de la revue, le métier de l'auteur devient plus sûr et l'on sent chez elle un amour véritable du théâtre, et non plus seulement celui de ses propres pièces. » (Ottawa, Le cercle du livre de France, coll. « L'encyclopédie du Canada français », 1958, p. 225.) Bien que la fin de cette citation nous laisse perplexes, le propos général de Béraud nous confirme qu'aux yeux de la critique les pièces d'Yvette Mercier-Gouin ne cessent de s'améliorer, et que cette dernière perfectionne son art avec les années.

<sup>22</sup> Aussi connue sous le nom de *Zone libre*.

<sup>23</sup> La pièce, d'une durée de trois heures, est créée au théâtre du Palais Montcalm, à Québec, le 31 mars et le 1<sup>er</sup> avril 1945. L'auteure avait-elle-même imaginé la mise en scène de cette pièce.

<sup>24</sup> Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 275.

Pour réaliser cette étude, reportons-nous à la thèse de Gilbert David, « Un théâtre à vif : écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, de 1930 à 1990 », où l'auteur trace le portrait du champ théâtral de Montréal :

C'est [...] à partir des années 1930 que, pour s'en tenir au théâtre, se manifesteront trois stratégies relativement concurrentielles, chacune dotée d'une « mission » spécifique, quoique diversement articulée, dont l'aboutissement à moyen terme sera la constitution du premier champ théâtral de production restreinte au Québec, largement nourri en l'occurrence par des pratiques d'amateurs en voie (ou non) de professionnalisation : A. L'axe réformiste (l'approche la plus modérée et la plus nationaliste); B. L'axe culturaliste (l'approche centrale); C. L'axe expérimentaliste (le plus tardif, mais également le plus radical)<sup>25</sup>.

Le premier axe, dont Gratien Gélinas est la figure de proue, se caractérise par un rythme de production rapide, la recherche d'une rentabilité économique et une « dramaturgie du reflet<sup>26</sup> ». Cet axe correspond en tout point à une entreprise à cycle de production court, telle que la définit Bourdieu : son but est de « minimiser les risques par un ajustement anticipé à la demande repérable, et [elle est dotée] de circuits de commercialisation [...] destinés à assurer la rentrée accélérée des profits par une circulation rapide de produits voués à une obsolescence rapide<sup>27</sup> ». Ajoutons qu'il s'agit, le plus souvent, au Québec, d'un théâtre « national et populaire<sup>28</sup> ». Deux des principaux lieux de diffusion à Montréal de cette ligne théâtrale sont le Stella et l'Arcade – théâtres où Mercier-Gouin fait d'ailleurs jouer ses pièces, mais nous y reviendrons. À l'opposé du champ théâtral se trouve l'axe expérimentaliste. Celui-ci inclut des entreprises que Bourdieu qualifierait à cycle de production long : « n'ayant pas de marché dans le présent, cette production [est] tout entière tournée vers l'avenir<sup>29</sup> ». L'axe expérimentaliste n'apparaît dans le théâtre canadien-français qu'en 1947

---

<sup>25</sup> Gilbert David, « L'inscription institutionnelle (1930-1965) ». « Un théâtre à vif : écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, de 1930 à 1990 », thèse de doctorat, Département d'études françaises, Université de Montréal, 1995, f. 20.

<sup>26</sup> *Ibid.*, f. 23.

<sup>27</sup> Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 236.

<sup>28</sup> Gilbert David, *op. cit.*, f. 21-22.

<sup>29</sup> Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 236.

avec les représentations de *Bien-être* et d'*Une pièce sans titre*, respectivement écrites par Claude Gauvreau et Jean Mercier. Vient ensuite la parution du *Refus global*, avec lequel se confirme la naissance d'un premier champ de production restreinte tant en littérature qu'au théâtre<sup>30</sup>. Toujours selon David, le milieu théâtral devra toutefois attendre les années soixante avant qu'une « approche antiréaliste du théâtre, d'abord sur le plan dramaturgique, mais aussi par le style de jeu<sup>31</sup> », soit pratiquée par des artistes et soutenue par une critique et un public spécialisés, c'est-à-dire qui s'y connaissent dans les pratiques théâtrales et qui sont au fait des nouvelles tendances en cours en Europe. Reste finalement l'axe culturaliste, qui, pendant les années trente, est représenté par le Montreal Repertory Theatre français et les Compagnons de Saint-Laurent. L'axe culturaliste se situe à mi-chemin entre les deux autres : il est en partie orienté vers des profits économiques, mais il cherche aussi à dépasser le stade du « grossier réalisme<sup>32</sup> » et est influencé par la modernité scénique qui prévaut en Europe<sup>33</sup>. Les tenants de l'axe culturaliste veulent présenter des pièces de calibre professionnel – du répertoire français ou local –, mais « [leurs] propositions, toutes soignées qu'elles [soient], ne [sont] pas sans trahir un souci de respectabilité, une attitude de "juste milieu" et une théâtralité séduisante et sans excès [...] »<sup>34</sup>.

Dans ce portrait du champ théâtral des années trente, où se situe exactement l'œuvre d'Yvette Mercier-Gouin? En fait, nous croyons qu'elle appartient tant à l'axe réformiste qu'à l'axe culturaliste, qu'elle présente des caractéristiques appartenant à l'un comme à l'autre. D'une part, étant donné que la quasi-totalité de son répertoire est montée sur la scène du Stella ou sur celle de L'Arcade, et que ses pièces cadrent bien avec les productions habituelles de ces théâtres, nous sommes portés à croire que l'œuvre de Mercier-Gouin se rattache au moins en partie à l'axe réformiste. D'autre part, puisqu'elle est formée au

---

<sup>30</sup> Trois objets dramatiques de Claude Gauvreau sont d'ailleurs inclus dans *Refus global*. Il s'agit des courtes pièces *Bien-être*, *Au cœur des quenouilles* et *L'ombre sur le cerceau*.

<sup>31</sup> Gilbert David, *op. cit.*, f. 33.

<sup>32</sup> David fait ici référence au type de pratique théâtrale en cours à l'Arcade (*ibid.*, f. 25).

<sup>33</sup> David entend par modernité « [...] une "rénovation" et [...] une "transposition poétique" inspirées de Copecau » (*ibid.*, f. 25).

<sup>34</sup> *Ibid.*, f. 29.

Montreal Repertory Theatre et collabore à l'occasion avec le volet francophone de la troupe (avec « Maman Sybille » ou « Un homme »), Mercier-Gouin appartient aussi à l'axe culturaliste. Notons d'ailleurs qu'elle ne dépeint pas le même type de réalité que Gélinas : celui-ci souhaite se rapprocher le plus possible de la réalité vécue par le peuple; celle-là écrit des pièces qui sont le reflet d'un paysage urbain et d'une certaine bourgeoisie. Bref, bien qu'elles représentent avec réalisme une partie de la société, ses œuvres, contrairement à celles du courant principal de l'axe réformiste, ne sont en rien populistes. Mentionnons aussi que ses pièces, qui participent pourtant à une logique économique (vu le rythme auquel elles sont produites<sup>35</sup> et le succès de foule qu'elles remportent), reçoivent les mérites de la critique et se voient décerner des prix. Nous pensons au Canadian Drama Award, que l'auteure obtient en 1942 et qui reconnaît « sa contribution au théâtre canadien<sup>36</sup> ». Pierre Bourdieu affirme que « [...] la consécration bourgeoise et les profits économiques ou les honneurs temporels par lesquels elle se marque (l'Académie, prix, etc.) vont en priorité aux écrivains produisant pour le marché bourgeois et le marché de grande consommation [...]»<sup>37</sup>. L'œuvre d'Yvette Mercier-Gouin n'est complètement désintéressée ni des profits qu'elle peut engendrer, car ils lui permettent de faire travailler des comédiens de talent, ni des honneurs qu'elle peut remporter, ce qui est une dualité propre à l'axe culturaliste. Sachant finalement qu'il est assez courant pour un auteur provenant de l'élite sociale de se voir couronné par ses pairs, nous devons dès lors de relativiser l'importance du prix qu'elle reçoit, ou plutôt de reconsidérer l'impact qu'il a pu avoir dans la survie de son œuvre.

### 2.1.2 Un détour obligé par la radio

---

<sup>35</sup> Jean Béraud souligne qu'Yvette Mercier-Gouin « [fait] jouer ses pièces [...], et ce sera encore œuvre philanthropique, car elle y occupera des acteurs au moment où ceux-ci, selon l'expression populaire, seront assis entre deux chaises, n'ayant de gagne-pain assuré ni à la scène ni à la radio » (*op. cit.*, p. 200). Cette affirmation explique selon nous le fait que l'auteure ait produit un grand nombre d'œuvres en un court laps de temps.

<sup>36</sup> [Anonyme], *La Patrie*, lundi 19 janvier 1942.

<sup>37</sup> Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 208.

Nous regroupons ensuite sous un même ensemble les créations ou les adaptations pour la radio, peu importe la forme que celles-ci ont prise. À partir « du milieu des années 1930 jusqu'à celui des années 1950 environ, la radio connaît un véritable âge d'or : rejoignant la quasi-totalité des foyers québécois (88 % en 1947), elle représente le moyen de diffusion le plus puissant [...] »<sup>38</sup>. Elle apparaît de plus comme « le principal gagne-pain des comédiens et des hommes de théâtre »<sup>39</sup>. Étant donné que les théâtres qui accueillait ses pièces voient leur popularité diminuer<sup>40</sup> ou ferment carrément leurs portes, Yvette Mercier-Gouin déplace la majorité de ses activités vers la radio. Ce changement dans sa carrière témoigne de la tendance suivie par les autres écrivaines : « À cette époque, plusieurs femmes investissent les ondes après avoir été tentées par une carrière d'auteurs dramatiques (Jean Després) ou même de romancières (Jovette Bernier ou Germaine Guèvremont)<sup>41</sup>. » Mercier-Gouin commence donc sa carrière radiophonique en adaptant certains de ses textes pour la radio. C'est le cas de *Cocktail*<sup>42</sup>, de « Porté disparu »<sup>43</sup>, d'« Un jour viendra »<sup>44</sup> et de « La réussite »<sup>45</sup>, qui prennent la forme de radiothéâtres. Mais il n'y a pas que ses textes dramatiques qu'elle transpose à la radio : elle se sert d'une de ses premières nouvelles pour

---

<sup>38</sup> Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard, *op. cit.*, p. 176.

<sup>39</sup> Jean Hamelin, *Le théâtre au Canada français*, Québec, Ministère des affaires culturelles, 1964, p. 54.

<sup>40</sup> Toujours à cause de la crise économique qui sévit alors au Québec, le « public cultivé, essentiellement urbain, [...] reste peu nombreux, et ne peut guère s'accroître » (Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard, *op. cit.*, p. 183). Rappelons aussi que la popularité du cinéma a nui au théâtre, celui-ci ayant perdu une partie de son auditoire au profit de celui-là.

<sup>41</sup> Lucie Robert, « Yvette Mercier-Gouin ou le désir de théâtre », *op. cit.*

<sup>42</sup> La version radiophonique créée à partir de la pièce à succès de Mercier-Gouin conserve le titre de *Cocktail*. Ce radiothéâtre a une durée de trente minutes et a été présenté à la station CBF le 30 décembre 1938. Peu de changements ont été apportés au texte original; en effet, uniquement quelques modifications mineures visent à transformer les didascalies concernant l'expression corporelle des comédiens en de nouvelles répliques. (Voir le Centre de documentation en études québécoises – section des archives sonores –, à l'Université du Québec à Trois-Rivières.)

<sup>43</sup> La pièce a effectivement été reprise à la radio, à la station CBF, en 1945 (la date exacte reste inconnue), et prenait la forme d'une dramatisation historique.

<sup>44</sup> Il s'agit aussi d'une dramatisation historique présentée à la station CBF. Nous ignorons la date de la diffusion.

<sup>45</sup> Qui a donné, comme nous l'avons déjà spécifié, le radiothéâtre « Cartes sur table » en 1973.



écrire le conte radiophonique « Marie-Alice »<sup>46</sup>, ou elle s'inspire du radiothéâtre « L'étrange »<sup>47</sup> dans le vingtième épisode du radioroman « La grand'route »<sup>48</sup>. Yvette Mercier-Gouin produit aussi un certain nombre de créations originales pour la radio : elle fait jouer sur les ondes, à la station CBF, un radioroman inédit intitulé « Les horizons »<sup>49</sup>; prépare et anime des émissions spéciales sur des sujets divers<sup>50</sup>; fait la lecture de ses récits de voyage en Algérie<sup>51</sup>; et écrit plusieurs drames historiques, dont certains avaient comme trame de fond la guerre en cours à l'époque<sup>52</sup>.

<sup>46</sup> Il s'agit de la nouvelle *Marie-Alice*, primée lors du concours de la Société littéraire Saint-Jean-Baptiste et publiée en novembre 1918. Le conte « Marie-Alice » a été joué à la station CBF le 18 juillet 1954 dans le cadre de la série « Contes de mon pays ».

<sup>47</sup> Par ce texte, l'auteure affirme sa volonté de rester fidèle à la réalité et de représenter les gens de sa nation : « Cette histoire de chez-nous [sic] est vraie. Elle est basée sur des faits et construite autour de personnages bien vivants. » (Yvette Mercier-Gouin, « L'étrange », inédit, p. 1.) Le radiothéâtre « L'étrange » est diffusé à la station CBF le 14 juin 1953 dans le cadre de la série « Le théâtre canadien », qui a pour but de rendre hommage aux artistes canadiens. L'émission est d'une durée de soixante minutes et est réalisée par Guy Beaulne. « L'étrange » aurait aussi été arrangé pour prendre la forme d'un téléthéâtre, mais tout nous laisse croire qu'il n'aurait finalement jamais été mis en ondes. Un autre texte de Mercier-Gouin était apparemment aussi destiné à la télévision : il s'agit du télépolicier « Un crime dans le Nord » (titre qui a pour variante « Le geste »). Cette série d'émissions est tirée d'un fait divers aux États-Unis et, une fois de plus, d'une version de « L'étrange » (œuvre incontestablement inspirante pour Mercier-Gouin : cette dernière en aura fait en tout quatre versions, et ce, dans trois genres littéraires différents!). L'action d'« Un crime dans le Nord » se déroule en grande partie dans une maison moderne d'une ville du Nord. Encore une fois, nous ne disposons pas d'informations qui nous permettraient de penser que ce téléthéâtre a été diffusé. (Il est possible de consulter le microfilm de ces divers manuscrits, dactylographiés ou olographes, au Centre de documentation en études québécoises – section des archives sonores –, à l'Université du Québec à Trois-Rivières. Le microfilm a été réalisé par Pierre Pagé et Renée Legris, à Montréal, et date de 1973.)

<sup>48</sup> « La grand'route » est une émission hebdomadaire d'une durée de trente minutes. Ce radioroman a été diffusé à la station CJMS et à Radio-Canada, mais nous ignorons la date à laquelle celui-ci a commencé à être présenté au public. Il s'inscrit dans la série « Le théâtre canadien », qui veut rendre hommage aux pionniers du théâtre, aux auteurs, aux comédiens et aux metteurs en scène de la province en présentant les œuvres dramatiques les plus marquantes du répertoire canadien-français (voir p. 1 du synopsis, mis sur microfilm par Pierre Pagé et Renée Legris, Montréal, 1973).

<sup>49</sup> La date à laquelle cette série hebdomadaire a commencé nous est inconnue.

<sup>50</sup> D'un côté, nous retrouvons « La chute de la France » (1940) et « Visages de France » (1941), qui se veulent des hommages à cette terre en deuil depuis le début de la guerre; de l'autre, « La robe blanche sur la route » (date inconnue), un sketch à caractère religieux ayant probablement été diffusé dans le temps de Pâques.

<sup>51</sup> Yvette Mercier-Gouin a choisi deux extraits de son carnet de voyage; elle leur a donné pour titre « La Casbah d'Alger » et « L'autre Nouvelle-France ». « La Casbah d'Alger » a peut-être été présenté tel quel à la station CBF (à une date que nous ignorons toutefois) sous la forme d'une causerie comme il a pu servir de première version au second récit de l'auteure, soit « L'autre Nouvelle-France », qui traite aussi de la vieille ville. Ces deux textes se retrouvent sur la même bobine, mais ils ne sont pas enregistrés l'un à la suite de l'autre.

<sup>52</sup> Il s'agit des dramatisations historiques suivantes : « Paul Chomedey de Maisonneuve et la fondation de Ville-Marie » (1940), « Laurier intime » (1941), « Le procès de Joseph Howe. La liberté de presse » (1942), « Lord Elgin » (1942), « The Story of Louis Joseph Papineau and the Lower Canadians – Patriotes – of 1837 »

Sans faire ici une étude approfondie de ces dernières émissions historiques, nous nous permettrons de mentionner que quelques-unes cachaient des objectifs pédagogiques<sup>53</sup>, alors que d'autres étaient clairement des œuvres de propagande. À titre d'exemple, pensons au « Discours sur MacKenzie King » que Mercier-Gouin destine spécialement à un auditoire féminin :

Si je vous parle un peu longuement de la mère de King, c'est que lui-même ayant conservé envers elle un amour profond ne peut pas, ne pas garder en lui, un reflet de cette femme remarquable. C'est aussi parceque [sic], parlant en ce moment à des femmes, à des mères, je sens que celles-ci comprendront tout ce que comporte d'humanité, de droiture, de conscience, un tel culte maternel chez un homme appelé à conduire un grand pays comme le Canada<sup>54</sup>.

Tout nous porte ici à croire que l'auteure voulait rassurer l'auditoire sur les prises de position de MacKenzie King. Avons-nous besoin de rappeler que ce Premier ministre du Canada avait eu à prendre, pendant la guerre, des décisions – notamment au sujet de la conscription obligatoire – qui ont déplu aux Canadiens français? Et que Mercier-Gouin avait déjà eu l'occasion d'entrer en communication avec cet homme politique? En s'adressant tout spécialement à un public composé de mères, elle s'assurait de rentrer au cœur même des familles et d'influencer l'image que le peuple pouvait alors avoir de son principal dirigeant<sup>55</sup>. Signalons que la radio de Radio-Canada, où le discours sur MacKenzie King a probablement été diffusé, était, en tant qu'appareil étatique, « soumise à la censure depuis 1939, [et elle

---

(traduit par Yvette Mercier-Gouin en 1942), « Wilfrid Laurier » (sans date). Nous incluons dans cet ensemble la série de « Causeries et conférences » (1940-1945) prononcée par l'auteure. Ces dernières dressent aussi, pour la plupart, le portrait de personnages historiques.

<sup>53</sup> L'auteure affirme elle-même que « [les sketches] ne sont pas qu'un retour vers les débuts de notre grande ville, ils sont aussi une expérience, un essai de vulgarisation de l'histoire. Ils ont pour but de donner au public le désir d'apprendre son histoire du Canada » (voir le manuscrit dactylographié de « Paul de Chomedey de Maisonneuve et la fondation de Ville-Marie », 1940, mis sur microfilm par Pierre Pagé et Renée Legris, Montréal, 1973).

<sup>54</sup> Manuscrit, p. 2 (voir les archives sonores du Centre de documentation en études québécoises de l'Université du Québec à Trois-Rivières). Ce discours a été prononcé le 11 mai 1945, probablement sur les ondes de Radio-Canada.

<sup>55</sup> Toujours avec l'idée de défendre les causes patriotiques, Yvette Mercier-Gouin se charge de traduire, en 1942, « The Story of Louis Joseph Papineau and the Lower Canadians – Patriotes – of 1837 », d'Allister Grosart. Cette dernière dit au sujet de sa série historique : « These programs are designed to remind Canadians that the Democracy for which we now fight was not easily won, but was achieved – as it must now be defended – by blood, toil, tears, and sweat. » (Manuscrit, p. 1.)

était devenue] un instrument de propagande patriotique et gouvernementale<sup>56</sup> ». Mercier-Gouin a donc vraisemblablement participé, consciemment ou non, à la propagande alors en cours.

Revenons maintenant à l'ensemble de la production radiophonique de Mercier-Gouin. Notons que par le déplacement qu'elle opère dans le milieu artistique, de la scène à la radio, elle élargit son public. Elle admet d'ailleurs elle-même que « [s]es tableaux s'adressent à la masse et le peuple, après tout, c'est la masse [...] »<sup>57</sup>. Paradoxalement, si ses pièces de théâtre s'adressent à un public cultivé, urbain et bourgeois, leurs adaptations pour la radio et les nouvelles œuvres produites pour ce média rejoignent de « nouveaux groupes [qui ont désormais] un accès direct et régulier à des activités culturelles dont ils avaient été pratiquement coupés jusqu'alors en raison de l'éloignement ou du manque de moyens [...] »<sup>58</sup>. Les critiques portent cependant très peu attention à ces dernières créations ou reprises, ce qui n'est pas sans compliquer la tâche de leur conservation dans l'histoire, puisque « tout discours a besoin pour exister d'un métadiscours qui lui apporte la reconnaissance<sup>59</sup> ». Mais le problème est double : à cette première absence, soulignons aussi celle d'un objet matériel et concret qui pourrait être conservé puis étudié de nouveau à d'autres époques : « La radio, en effet, partage avec le théâtre cette culture de l'éphémère – celle de la représentation ou de la diffusion comme événement unique et non reproductible, à saisir dans le présent du moment –, qui entrave la mémoire comme la recherche historique<sup>60</sup>. » Nous revenons donc encore ici à l'idée que « la survie comme possibilité de relecture dans une nouvelle situation historique est conditionnée par la survie comme

---

<sup>56</sup> Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard, *op. cit.*, p. 176.

<sup>57</sup> Yvette Mercier-Gouin, « Paul Chomedey de Maisonneuve et la fondation de Ville-Marie », 1940; microfilm du manuscrit par Pierre Pagé et Renée Legris, Montréal, 1973. Elle ajoute immédiatement après : « et dans cette masse bat le cœur où pourrait vibrer le patriotisme. Le patriotisme ne peut se développer [que si] le peuple est fier de son passé [...] », ce qui vient renforcer notre idée que les œuvres de l'auteur prennent un tournant politique avec le début de la guerre. Celles-ci deviennent, en quelque sorte, au service de l'État.

<sup>58</sup> Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard, *op. cit.*, p. 176.

<sup>59</sup> Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 95.

<sup>60</sup> Lucie Robert, *L'institution du littéraire au Québec*, *op. cit.*, p. 29.

maintien de l'offre du livre sur le marché<sup>61</sup> ». Les œuvres radiophoniques de Mercier-Gouin n'ayant jamais été publiées, seules ou réunies dans un même recueil, elles sont demeurées dans l'oubli le plus complet. Malgré leur faible valeur esthétique – à cause de leur rôle pédagogique ou propagandiste –, nous croyons qu'elles mériteraient une meilleure étude, ne serait-ce que pour comprendre tout le poids qu'a eu l'État dans ce secteur du milieu artistique lors de la Seconde Guerre mondiale.

## 2.2 *Les particularités de Cocktail et du Jeune dieu*

Parmi toute cette production éclectique, vouée à la scène ou à la radio, deux œuvres attirent particulièrement notre attention : il s'agit des pièces *Cocktail* et *Le jeune dieu*. Non seulement elles ont été jouées sur des scènes professionnelles et y ont obtenu « un véritable succès critique, esthétique et mondain<sup>62</sup> », mais elles ont aussi été publiées, fait très rare au théâtre à cette époque, et se sont donc mérité une double réception à cet effet. Ces œuvres, qui appartiennent tout autant à l'éphémère monde du théâtre qu'au milieu littéraire, valent selon nous la peine d'être étudiées. La quantité impressionnante de critiques écrites à l'époque sur ces deux pièces – elles sont les deux textes dramatiques « qui ont connu la réception la plus substantielle pendant la décennie<sup>63</sup> » – prouve à elle seule « qu'il y avait [...] place, pendant les années trente, pour un théâtre qui aborde des problématiques bourgeoises urbaines<sup>64</sup> » et justifie que nous nous penchions sur ce phénomène de réception.

### 2.2.1 *Succès de foule, succès critique*

---

<sup>61</sup> Robert Escapit, « Le littéraire et le social », dans Robert Escarpit (dir. publ.), *Le littéraire et le social*, Paris, Flammarion, 1970, p. 36.

<sup>62</sup> Daniel Chartier, *op. cit.*, p. 242.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 251.

*Cocktail* est une pièce en trois actes présentée en 1935 sur la scène du Stella, puis sur celle de différents théâtres dans la vieille capitale, la métropole ou encore à Ottawa. Au total, « [o]n peut [...] recenser [...] une vingtaine de représentations [...], ce qui reste bon pour une pièce locale en ces années<sup>65</sup> ». *Cocktail* constitue une étape importante non seulement dans le parcours d'Yvette Mercier-Gouin, mais aussi dans l'histoire du théâtre local :

Première pièce canadienne et première pièce écrite par une femme à être jouée sur la scène professionnelle du Stella, *Cocktail* marque une borne dans l'écriture de l'auteur qui, une première fois, aborde un genre dramatique de longue durée [...] occupant seule l'affiche de la soirée<sup>66</sup>.

La pièce est rapidement couverte de critiques élogieuses; ces dernières vantent tout autant la beauté des décors, la richesse des costumes, l'interprétation juste des comédiens que le « réalisme puissant<sup>67</sup> » des dialogues. Un auteur anonyme de *La revue populaire* déclare que « l'on pouvait tout de suite la classer parmi les pièces du bon répertoire, même français<sup>68</sup> ». Odette Oligny écrit qu'il s'agit d'« [u]n beau succès, qui prouve une fois de plus qu'il y a des talents chez nous<sup>69</sup> », opinion qu'émet aussi, à sa façon, Lucien Desbiens : « lorsque des nôtres secouent leur élégante nonchalance, leur paresse intellectuelle de bon ton, ils peuvent produire des œuvres convenables<sup>70</sup> ». André-G. Bourassa, dans son article « La dramaturgie contemporaine au Québec », paru en 1984, avance même qu'« [u]n premier pas vers la modernité est fait<sup>71</sup> » avec *Cocktail*.

*Le jeune dieu* remporte également du succès autant auprès du public mondain que des critiques. En fait, « [son] succès critique semble dépasser celui de *Cocktail*, [même s'] il n'a

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>66</sup> Lucie Robert, « Yvette Mercier-Gouin ou le désir du théâtre », *op. cit.*

<sup>67</sup> [Anonyme], « *Cocktail* », *La revue populaire*, vol. 28, n° 9, septembre 1935, p. 56.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 56. †

<sup>69</sup> Odette Oligny [pseudonyme de Michelle de Vaubert], « Une première au Stella. *Cocktail*. Pièce en trois actes de Mme Mercier-Gouin », *Le Canada*, vol. XXXIII, n° 16, 23 avril 1935, p. 3.

<sup>70</sup> Lucien Desbiens, « Propos de théâtre. La pièce de Mme Gouin », *Le Devoir*, vol. XXVI, n° 96, 25 avril 1935, p. 3.

<sup>71</sup> André-G. Bourassa, « La dramaturgie contemporaine au Québec (du théâtre de la crise à la crise du théâtre) », dans René Dionne (dir. publ.), *Le Québécois et sa littérature*, Sherbrooke, Naaman, 1984, p. 244-245.

été joué qu'une douzaine de fois [...] <sup>72</sup> ». Michel Gauvin affirme en effet que « *Le jeune dieu* est plus réussi [que les œuvres précédentes], parce que l'auteur s'y révèle plus "réaliste" <sup>73</sup> »; et un autre déclare que « [s]on talent, déjà si sûr dans *Cocktail*, s'est affermi, nuancé, développé, enrichi <sup>74</sup> ». Un critique considère même le second acte de la pièce comme un « petit chef-d'œuvre ou, pour parler avec plus de mesure, [comme] l'un des actes les plus exquis du théâtre français d'après-guerre <sup>75</sup> ». Encore une fois, les références à la France sont inévitables : certains jugent *Le jeune dieu* « digne des meilleures scènes françaises <sup>76</sup> » et disent ne pas être surpris « que cette nouvelle œuvre devienne bientôt le type de la pièce canadienne classique et qu'elle soit citée partout comme le type de drame canadien d'expression française <sup>77</sup> ». Les critiques voient donc en *Le jeune dieu* une pièce qui saura marquer le genre théâtral au Canada français et faire sa place dans l'histoire. Il ne s'agit pas *seulement* d'une bonne pièce canadienne, mais aussi d'une pièce qui pourrait être exportée et comparée aux grands succès français.

Comme le fait remarquer Daniel Chartier, « [d]ans le "maigre répertoire canadien-français", [...] ses pièces apparaissent comme un espoir, parmi les premières œuvres théâtrales qui méritent l'attention <sup>78</sup> ». Il ajoute qu'elles « donnent aussi un nouvel élan, bourgeois, à une représentation nationale qu'on avait jusqu'alors voulue plus populaire, et surtout moins urbaine <sup>79</sup> ». Yvette Mercier-Gouin « [p]arce qu'elle a su s'entourer d'une distribution brillante et populaire, parce qu'elle a pu se voir accorder les moyens nécessaires à de riches mises en scène et parce qu'elle a donné à son public et aux critiques l'impression

---

<sup>72</sup> Daniel Chartier, *op. cit.*, p. 265.

<sup>73</sup> Michel Gauvin, « La revue des livres. *Les œuvres d'aujourd'hui* (première série) », *La Nation*, vol. III, n° 2, 17 février 1938, p. 3.

<sup>74</sup> [Anonyme], « *Le jeune dieu* obtient un beau succès hier soir [...] », *op. cit.*, p. 3.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>76</sup> [Anonyme], « Musique. Théâtre. Cinéma [...]. Aujourd'hui, *Le jeune dieu* », *Le Canada*, vol. 34, n° 176, 29 octobre 1936, p. 6.

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> Daniel Chartier, *op. cit.*, p. 275 [citation de Pierre Chaloult].

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 278.

d'un travail continu et en amélioration<sup>80</sup> », devient un modèle dans le milieu théâtral et suscite même l'admiration chez la relève : « Nos œuvres théâtrales sont rares; mais, votre nom est représentatif d'espérance et de haute culture<sup>81</sup> », témoigne Ernest Chamard, un jeune dramaturge de la nouvelle génération, en préface à sa pièce *La révélation*.

Toutefois, les différentes critiques parues au sujet de *Cocktail* et du *Jeune dieu*, tout aussi positives soient-elles dans l'ensemble<sup>82</sup>, laissent voir la fragilité de l'institution canadienne-française, qui n'a de toute évidence pas encore totalement acquis son indépendance par rapport à la France, puisque les critiques s'en rapportent à celle-ci comme à une autorité symbolique pour juger de la valeur d'une œuvre : « Les critiques ressassent pour le théâtre le même réflexe que pour le roman, soit la recherche obsédante d'une œuvre qui marquerait le début de la littérature canadienne-française et qui pourrait égaler en valeur esthétique (et symbolique) les œuvres françaises contemporaines<sup>83</sup>. » En plus de subir les contrecoups de l'instabilité de l'institution, les pièces de Mercier-Gouin « se perdent [...] dans l'immédiateté des événements et de la vie culturelle dont les journaux s'engorgent<sup>84</sup> ». Trop de critiques ne retiennent de ses pièces que le faste et la fugacité de leur représentation. Le public est effectivement impressionné de voir autant de richesses sur une même scène<sup>85</sup>,

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>81</sup> Ernest Chamard, « Lettre à Mme Yvette O. Mercier-Gouin », *La révélation*, Québec, Louis Alexandre Bélisle, 1937, p. 5.

<sup>82</sup> Valdombre [pseudonyme de Claude-Henri Grignon, auteur, critique et polémiste contemporain à Yvette Mercier-Gouin] se permet des jugements sévères et méprisants envers l'auteure. Il dit qu'« [e]lle éclipse les autres, les humbles, les écrivains pauvres, obscurs (qui ont du talent), et cela, du poids colossal de son nom et de sa fortune. Elle remuerait la terre, le ciel et les eaux pourvu qu'on parlât d'elle » (« Au pays de Québec. Le numéro un ou le douloureux effort », *Les pamphlets de Valdombre*, vol. 2, n° 2, janvier 1938, p. 51-64). Il n'hésite pas non plus, recourant ainsi lui aussi à l'autorité de la France en matière de culture, à déprécier son succès : « Et si Mme Gouin s' imagine que ses petites scènes froufrouantes, retroussées de snobisme et de mondanités, résisteront à la critique, elle se ménage des jours amers et des larmes cuisantes. À Paris, on l'aurait sifflée dès les premiers mots de sa petite niaise de Françoise. À Montréal, on l'a louée. » (*Ibid.*, p. 51-64.)

<sup>83</sup> Daniel Chartier, *op. cit.*, p. 245-246.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>85</sup> Yvette Mercier-Gouin serait montée sur la scène après une représentation du *Jeune dieu* pour remercier « son mari d'avoir fait preuve d'une telle générosité en faisant les frais de ce spectacle de luxe » (Jean Béraud, « Spectacles et Concerts. À l'Impérial. Riche mise en scène pour *Le jeune dieu* », *La Presse*, vol. LIII, n° 14, 30 octobre 1936, p. 14). En effet, jamais avait-on vu auparavant une pièce aussi « richement montée » (*ibid.*) au Canada français : « Les deux tapisseries, qu'on a remarquées au deuxième acte, dans le château, remontent à 1723,

ainsi que des comédiens de talent se donner la réplique. Jean Béraud insiste d'ailleurs sur le fait que l'auditoire qui fréquente le Stella est « bien plus attaché à ses comédiens qu'au théâtre<sup>86</sup> » et qu'il prend plaisir à faire la « fête à ses artistes<sup>87</sup> » à chaque soir. De tels commentaires, trop rattachés à l'événement et pas assez au texte des deux pièces, ne permettent pas aux œuvres de survivre au temps. Leur publication, par contre, facilite les relectures et améliore leurs chances d'être conservées dans l'histoire.

### 2.2.2 Passage d'événement à objet

Plus encore que leur réussite en salles, c'est donc leur édition qui attire notre attention, car « le livre est plus qu'une des conditions d'existence du texte. [...] La domination du livre sur toutes les formes textuelles rend automatiquement marginales les autres productions : [...] le manuscrit, la représentation théâtrale [par exemple] [...] se situent ainsi en marge du littéraire<sup>88</sup> ». Marie-Claire Daveluy, qui est non seulement bibliothécaire adjointe de la Bibliothèque de Montréal, mais aussi journaliste et dramaturge, s'est intéressée au travail de Mercier-Gouin. En tant que directrice de la collection « La scène » aux Éditions Albert Lévesque – qui se sont distinguées dans le milieu littéraire par leur recherche d'auteurs apportant un nouveau souffle à la littérature canadienne-française –, elle décide de publier *Cocktail* en 1935. Celle-ci « [devient] ainsi la première pièce créée sur une scène professionnelle à être éditée sous la forme d'un *livre* par un éditeur indépendant. Jusque-là, en effet, les pièces jouées sur ces scènes n'avaient été publiées que sous la forme de brochures [...] »<sup>89</sup>. À l'opposé, les autres pièces comprises dans la collection « La scène »<sup>90</sup>

---

et la cheminée est vieille de trois siècles. Le tout appartient à Mme Mercier-Gouin elle-même. Les fourrures que portaient les personnes de la pièce et qui ont fait bourdonner de joie l'auditoire féminin, est d'une valeur de 7000\$ ou plus; une seule collerette d'hermine est évaluée à cinq mille piastres environ. » (Eschyle [pseudonyme], « Au fil de la plume. La représentation du *Jeune dieu* au théâtre », *Le Nouvelliste*, vol. XVII, n° 7, 6 novembre 1936, p. 3.)

<sup>86</sup> Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, *op. cit.*, p. 219 [en italique dans le texte].

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 203 [en italique dans le texte].

<sup>88</sup> Lucie Robert, *L'institution du littéraire*, *op. cit.*, p. 223.

<sup>89</sup> Lucie Robert, « Yvette Mercier-Gouin ou le désir du théâtre », *op. cit.*



n'avaient pas connu le même succès critique que *Cocktail* lors de leur représentation ou avaient été jouées par des amateurs, ce qui leur procurait une moins grande visibilité. Lucie Robert soutient que

la singulière conjoncture créée par le succès à la fois éditorial et scénique de *Cocktail* propulse son auteur au premier rang de la nouvelle dramaturgie, d'autant qu'elle est la seule du groupe à ne pas exercer, en même temps qu'elle écrit, le métier de critique lequel est, on s'en doute, le creuset de conflits d'intérêts multiformes<sup>91</sup>.

Yvette Mercier-Gouin introduit donc une nouvelle logique dans le milieu culturel en réunissant pour la première fois la scène professionnelle et l'édition, deux sphères d'activités jusque-là indépendantes et au fonctionnement interne complètement différent. La première, et surtout si elle accueille du théâtre de boulevard, « peut assurer des profits économiques considérables grâce aux représentations répétées d'une même œuvre devant un public restreint et bourgeois<sup>92</sup> »; son succès, toutefois, est temporaire : après l'éclat de la représentation, la pièce tombe dans l'oubli à défaut de se rattacher à un objet concret qui la rappellerait à la mémoire. La seconde repose justement sur un objet – le livre – et donne au texte une chance de « s'inscrire au répertoire<sup>93</sup> », d'être retenu dans l'histoire; mais pour la pièce ainsi « dépourvue du mirage des effets scéniques<sup>94</sup> », la transition peut être fatale et laisser les lecteurs insatisfaits, déçus vis-à-vis de cette version épurée du spectacle. Dans le cas d'Yvette Mercier-Gouin, ce passage d'un milieu à l'autre implique non seulement qu'elle se retrouve momentanément parmi les dramaturges marquants de son époque, mais aussi qu'elle doit désormais assumer publiquement son statut d'auteur, car seul « [l]e livre, et non

---

<sup>90</sup> La collection comprend aussi *Aux feux de la rampe* (1927) de Marie-Claire Daveluy, *Le presbytère en fleurs* (1929) de Léopold Houllé, *Blanche d'Haberville* (1931) de Georges Monarque, *Brébeuf* (1931) et *Le message de Lénine* (1934) du père Antonio Poulin. *Cocktail* vient donc clore la collection. Voir Jacques Michon (dir. publ.), *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX<sup>e</sup> siècle. La naissance de l'éditeur (1900-1939)*, vol. 1, Montréal, Fides, 1999, p. 290 (note 36).

<sup>91</sup> Lucie Robert, « Yvette Mercier-Gouin ou le désir du théâtre », *op. cit.*

<sup>92</sup> Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 196.

<sup>93</sup> Lucie Robert, « Yvette Mercier-Gouin ou le désir du théâtre », *op. cit.*

<sup>94</sup> Julia Richer, « Les confrères artistes. Le caveau d'Ottawa. *Les œuvres d'aujourd'hui* », *Le Droit*, vol. 25, n° 286, 13 décembre 1937, p. 3.

la qualité du texte, définit le statut de l'écrivain ou de l'écrivaine [...]»<sup>95</sup>. Nous nous devons cependant de préciser que c'est Marie-Claire Daveluy qui, les deux fois, décide de publier ces œuvres qu'elle juge appartenir à une certaine modernité théâtrale. Lucie Robert prétend que « [n]'eût été l'intervention de [cette femme] dans la publication de *Cocktail*, cette œuvre singulière aurait été oubliée comme l'a été celle des autres femmes »<sup>96</sup>. Nous pouvons émettre l'hypothèse qu'il en va de même pour *Le jeune dieu* : la pièce n'aurait peut-être jamais franchi le stade de l'édition s'il n'en avait été que de son auteure.

Des douze pièces écrites par Yvette Mercier-Gouin, seulement deux auront été publiées et considérées comme des œuvres assez littéraires pour connaître une seconde vie sur papier. L'autre pièce dont il est ici question est *Le jeune dieu*, œuvre dont la destinée suit de près celle de *Cocktail*. Toutefois, plutôt que de paraître dans la collection « La scène » (qui n'existe déjà plus), la pièce est publiée en 1937 dans le cadre du projet littéraire *Œuvres d'aujourd'hui*, auquel collabore une fois de plus Marie-Claire Daveluy, et qui consiste en un recueil regroupant les nouveaux espoirs de la littérature canadienne-française :

[...] en s'associant à la parution du premier, et malheureusement dernier numéro des ambitieuses *Œuvres d'aujourd'hui*, Yvette Ollivier Mercier-Gouin joint son nom à ceux des étoiles montantes de la littérature québécoise. Son *Jeune dieu* se voit ainsi publié en 1937, l'année suivant sa création, aux côtés de *L'éternel silence* de Roger Brien, d'un essai de Rex Desmarchais et des *Courriers des villages* de Clément Marchand, qui gagneront en 1942 le prix David<sup>97</sup>.

À l'exception de Valdombre, qui juge l'ouvrage « parfaitement bourgeois »<sup>98</sup> tant par son contenu que par sa forme et le décrit comme « confortable, [...] rassurant, même malgré les coquilles et autres petites fautes anodines, enfantines et très amusantes »<sup>99</sup>, la parution des

<sup>95</sup> Lucie Robert, *L'institution du littéraire au Québec*, op. cit., p. 224.

<sup>96</sup> Lucie Robert, « Yvette Mercier-Gouin ou le désir du théâtre », op. cit.

<sup>97</sup> Daniel Chartier, op. cit., p. 258.

<sup>98</sup> Valdombre, op. cit., p. 51-64.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 51-64. Valdombre renchérit sur sa propre critique et reproche aux *Œuvres d'aujourd'hui* de copier un projet français similaire plutôt que de chercher à créer un projet littéraire purement canadien-français : « On sait que Fayard, le célèbre éditeur parisien, réalisa une fortune avec sa fameuse collection des *Œuvres libres* dont la plupart sont simplement licencieuses. Parce que nous accepterions de mourir plutôt que de ne pas imiter messieurs les Français, les Éditions de l'A.C.F. [Action canadienne française] de Montréal voulurent lancer leurs œuvres plus ou moins libres et plus ou moins œuvres. »

*Œuvres d'aujourd'hui* est bien accueillie dans le milieu littéraire. Les critiques, tel Pierre Daviault, y voient un événement littéraire qui pourrait marquer l'histoire, puisqu'il rend possible la publication d'œuvres prometteuses qui seraient sinon restées inconnues des lecteurs :

Si tous ceux qui se piquent de culture lui accordent l'attention qu'il mérite, il en pourrait résulter des conséquences fort intéressantes. Les éditions de l'A.C.F. [Action canadienne-française] viennent de lancer un périodique d'une formule nouvelle chez nous et que nous nous devons de faire vivre. [...] Pour une somme fort modique, on aura une matière abondante et agréable. [...] Ce qui compte davantage, c'est que, dans ce périodique, paraîtront des œuvres d'une haute qualité et qui ne sortiraient peut-être pas des tiroirs dans d'autres occasions<sup>100</sup>.

*Les œuvres d'aujourd'hui* permettent finalement, vu leur coût modique, à un assez large public de se familiariser avec la relève littéraire et d'avoir un portrait de ce qui se fait, tous genres confondus, sur la scène nationale. Elles suggèrent aussi qu'il existe au Canada français une littérature dont le peuple peut être fier et qui mérite d'être connue.

### 2.3 Les échecs d'une réception

Compte tenu de l'accueil généralement favorable réservé à ces deux pièces, autant lors de leurs représentations que de leur publication, comment expliquer alors qu'elles soient aujourd'hui tombées dans l'oubli? En fait, en plus des raisons déjà évoquées – soit la non-autonomie de l'institution face à l'autorité symbolique de la France et le caractère éphémère de la représentation théâtrale –, nous devons mentionner trois autres facteurs nous permettant en partie d'expliquer l'exclusion de *Cocktail* et du *Jeune dieu* de l'histoire.

#### 2.3.1 Une littérature en marge de la production nationale

---

<sup>100</sup> Pierre Daviault, « Courrier littéraire. *Les œuvres d'aujourd'hui* », *Le Droit*, vol. 25, n° 285, 11 décembre 1937, p. 3.

Nous ne pouvons nier qu'un certain nombre de femmes – provenant toutes de familles bourgeoises, donc aisées et éduquées – ont fait carrière dans le milieu théâtral au début du siècle dernier<sup>101</sup>. D'autres ont évolué dans le milieu littéraire et ont publié leurs écrits sous forme de livres. Parmi les « élues », nous retrouvons les romancières Éva Senécal et Jovette-Alice Bernier, et les poètes Simone Routier et Alice Lemieux, toutes quatre des écrivaines que l'histoire a peu retenues malgré la singularité de leur création. Il a fallu attendre les années quatre-vingt et la venue de la critique féministe pour redécouvrir ces œuvres innovatrices. Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, ces dernières ne sont pourtant pas passées inaperçues lors de leur parution : « [...] la critique littéraire de l'époque reconnut très rapidement l'importance et la modernité de ce nouveau courant poétique. Chacun [des] recueils fut largement lu, commenté, évalué, jugé, primé même [...] »<sup>102</sup>. La difficulté ne semble donc pas être, pour ces femmes socialement privilégiées si nous les comparons à leurs semblables, tant d'accéder au statut d'auteure, mais plutôt d'assurer la survie de leur travail. Apparemment, la réception de ces œuvres féminines subit quelques ratés puisqu'elles ne réussissent pas complètement à traverser le temps. Jacques Dubois avance du reste que « l'institution exclut du champ de la légitimité ou qu'elle isole dans des positions marginales à l'intérieur de ce champ [des productions diverses]<sup>103</sup> » et que « la forme la plus générale de "censure sociale" exercée à travers l'appareil institutionnel est celle qui écarte de la pratique et de la consécration littéraires des catégories déjà socialement dominées comme les femmes [...] »<sup>104</sup>. Comme notre analyse du chapitre précédent nous a permis de le constater, en ce qui concerne Yvette Mercier-Gouin ou ses contemporaines, l'accès à la pratique littéraire a été fortement favorisé par leurs origines sociales, leur situation financière et l'éducation qu'elles ont reçue. Cependant, nous découvrons maintenant que les critiques n'ont pas réservé le

---

<sup>101</sup> À titre de comédiennes ou d'administratrices, principalement. Certaines occupent des postes intéressants : Martha Allan détient le titre de directrice du Montreal Repertory Theatre, et Marie-Claire Daveluy est administratrice de la Bibliothèque de Montréal et responsable de la collection « La Scène » aux Éditions Albert Lévesque.

<sup>102</sup> Lucie Robert, « D'Angéline de Montbrun à *La chair décevante* : la naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », dans Lori Saint-Martin (dir. publ.), *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome 1, Montréal, XYZ, 1992, p. 47.

<sup>103</sup> Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 129.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 133.

même accueil à leurs œuvres qu'à celles de leurs collègues masculins, et que les livres qu'elles ont fait paraître n'ont finalement pas connu de consécration littéraire.

Tel que le remarque Daniel Chartier, Yvette Mercier-Gouin subit le même sort que ses consœurs devant la critique : « [...] comme toutes les femmes qui écrivent dans les années trente, elle est sujette à une sur-exigence esthétique de la part des critiques, qui n'hésitent pas [...] à ridiculiser toute faiblesse et à vite renvoyer les auteures à des occupations privées et domestiques<sup>105</sup> ». Prenons ce commentaire que Michel Gauvin adresse à Mercier-Gouin à la suite de la publication du *Jeune dieu* : « [elle] est une des rares femmes de lettres à qui l'on ne soit pas tenté de dire : "Aux enfants! À la maison! Mêlez-vous de ce qui vous regarde!"<sup>106</sup> ». La place des femmes dans le milieu littéraire n'est de toute évidence pas acquise. Les propos de Michel Gauvin en font foi : on les préférerait vraisemblablement à la maison, loin des lieux de pouvoir et d'une autre chasse gardée des hommes : le milieu artistique. C'est aussi ce que souhaiterait Valdombre, lui qui publie les critiques les plus virulentes à l'encontre des femmes qui se destinent à l'écriture, et spécialement contre Mercier-Gouin : « les femmes de lettres, ces bas-bleus qui nous rendent la vie si amusante [...] si le métier vous fatigue trop, lâchez-le<sup>107</sup> ». Il n'hésite pas non plus à mépriser ouvertement le public du *Jeune dieu* et à qualifier la pièce de prétentieuse :

Je ne doute pas qu'un grand nombre de midinettes et que la concierge du coin vont trouver sa pièce ben [sic] belle et qu'elles vont envier le sort de Lisette [dans *Le jeune dieu*] et les habitudes de la maison des riches et des oisifs, mais jamais un artiste, jamais, m'entendez-vous, un homme ne jugera cette histoire très littéraire ni d'un concept relevé<sup>108</sup>.

Selon toute apparence, pour Valdombre, seule une femme peut s'intéresser à une œuvre féminine; les « vrais » artistes – et il souligne qu'il ne peut s'agir que d'hommes – ne voient rien de bien intéressant dans les histoires qu'elles racontent. Une fois de plus, nous sommes en mesure de constater que les femmes ne détiennent pas la même crédibilité que les hommes

---

<sup>105</sup> Daniel Chartier, *op. cit.*, p. 243.

<sup>106</sup> Michel Gauvin, *op. cit.*, p. 3.

<sup>107</sup> Valdombre, *op. cit.*, p. 51-64.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 51-64.

lorsqu'il s'agit de création. Il est vrai que plusieurs d'entre elles demeurent « coincée[s] dans des pratiques d'écriture conventionnelles et scolaires, faute d'une expérience esthétique, d'une tradition qui [leur] serait spécifique, d'une écriture qui serait normée, mais aussi normative<sup>109</sup> ». En outre, la plupart ne parviennent pas à se distancier du rôle que la société a prévu pour elles, ce qui se répercute dans leur écriture : « Les codes sociaux confinent [...] [les] femme[s] à certaines limites, [leur] interdisant un féminisme agressif ou une écriture trop forte<sup>110</sup>. » Toutefois, d'autres sont des écrivaines talentueuses, mais cela ne les empêche pas de surprendre par les nouveaux thèmes qu'elles abordent, voire de déranger par leur présence sur la scène publique. Étant ceux qui occupent majoritairement les postes symboliques et stratégiques les plus importants dans l'institution, les hommes détiennent le pouvoir d'accorder de la légitimité à une œuvre ou de la repousser, si elle critique leur « univers<sup>111</sup> » par exemple, en marge du reste de la production littéraire. Dubois signale que « [l']institution n'est cependant pas indifférente à leur existence puisqu'elle a besoin des productions qu'elle "minorise", en les considérant comme inférieures, pour mieux valoriser la "bonne littérature"<sup>112</sup> ». La « bonne littérature » dans les années trente est celle qui est liée aux desseins, aux intérêts de la nation. Elle transmet par conséquent des valeurs conservatrices et porte sur la vie rurale, la religion et la famille. La place de la femme y est bien sûr auprès de son mari et de ses enfants. Les œuvres singulières de Senécal, Bernier, Routier et Lemieux font partie d'une catégorie à part. Elles ne participent pas à ce projet collectif; leur récit se propose plutôt d'explorer l'intimité des personnages et remet parfois en question la perception que les hommes ont d'eux-mêmes. L'histoire littéraire a donc préféré retenir les romans de Claude-Henri Grignon, Félix-Antoine Savard et Ringuet, lesquels d'une

---

<sup>109</sup> Lucie Robert. « D'Angéline de Montbrun à La chair décevante : la naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », *op. cit.*, p. 43.

<sup>110</sup> Micheline Dumont, Michèle Jean, Marie Lavigne, Jennifer Stoddart (dir. publ.), *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Les Quinze, 1982, p.293.

<sup>111</sup> En effet, comme le note Lucie Robert, tant que la réalité décrite par les écrivaines ne désavantage pas les hommes, leurs œuvres auront des chances d'être bien accueillies par l'institution : « De toute évidence, les années vingt et trente sont prêtes à accepter l'expression d'une intimité féminine qui puisse être interprété comme un courant littéraire par le renouveau formel ou thématique qu'elle apporte à la littérature québécoise. Il n'en va pas de même quand cette intimité se constitue en poésie d'ensemble en regard de l'univers masculin. » (« D'Angéline de Montbrun à La chair décevante : la naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », *op. cit.*, p. 47.)

<sup>112</sup> Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 129.

part sont des œuvres masculines, et d'autre part présentent en général une image plus traditionnelle du Québec. En ce qui concerne les deux pièces majeures dans le parcours d'Yvette Mercier-Gouin, elles ne répondent pas davantage à la ligne principale du projet littéraire national. En outre, elles appartiennent à un genre littéraire peu estimé, « hypothéqué par des préjugés littéraires qui voient en lui bâclage et frivolité et des décennies de condamnations cléricales, visant à contrer la dégradation sociale dont il serait la marque<sup>113</sup> ». Elles sont donc à l'évidence autrement désavantagées que les œuvres des romancières et poètes déjà nommées. Bien qu'elle ait fait figure de pionnière en réunissant pour la première fois le monde de la scène et celui de l'édition, et que sa pièce *Cocktail* « [ait] peut-être [été] le premier grand moment dramatique québécois<sup>114</sup> », Yvette Mercier-Gouin est sombrée dans l'oubli. Le premier grand dramaturge canadien-français dont l'histoire se souviendra sera finalement Gratien Gélinas. Est-ce, comme le prétend Christl Verduyn<sup>115</sup>, parce que l'institution ne pouvait reconnaître à une femme les origines d'une tradition théâtrale nationale? Il est bien difficile de le savoir. Une chose est certaine toutefois, cette inégalité dans le traitement des œuvres par les critiques est selon nous un des facteurs qui permettent d'expliquer l'oubli des pièces d'Yvette Mercier-Gouin.

### 2.3.2 La précarité de l'institution théâtrale et la mauvaise réputation d'un genre

Nous verrons maintenant que les pièces de l'auteure ont pu payer à la fois pour la mauvaise réputation que le genre avait alors dans l'ensemble du champ littéraire et pour la fragilité du système de réception. La place que le théâtre occupait dans les manuels d'histoire littéraire jusqu'aux années soixante montre bien le peu d'importance qu'on lui accordait. Camille Roy stipule, en 1930, dans son *Histoire de la littérature canadienne*, que « [de] tous les genres littéraires, le genre dramatique est certainement celui qui éprouve le plus de

---

<sup>113</sup> Daniel Chartier, *op. cit.*, p. 253.

<sup>114</sup> André Bourassa, *op. cit.*, p. 244-245.

<sup>115</sup> Se référer à son article « Une voix féminine précoce au théâtre québécois : *Cocktail* (1935) d'Yvette Ollivier Mercier-Gouin », dans Lori Saint-Martin (dir. publ.), *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome 1, Montréal, XYZ, 1992, p. 73-83.

difficultés à s'organiser et à se développer parmi nous<sup>116</sup> ». Le nombre de pages réservées au théâtre dans l'ensemble de l'ouvrage – une seule sur 310 – constitue une preuve marquante de l'absence d'une reconnaissance du théâtre dans les années trente. Dans *Littérature canadienne-française. La prose*, manuel paru en 1935, le théâtre ne compte que pour dix pages sur un total de 208. L'auteur, Albert Dandurand, mentionne que « [la] scène canadienne-française possède des beautés partielles, des épisodes réussis et quelques ensembles plaisants. Il faut bien l'avouer, ce genre n'est pas brillant, et c'est le plus faible de notre littérature<sup>117</sup> ». Le milieu littéraire entretient une impression généralement négative du théâtre. La supposée pauvreté esthétique de ce dernier le repousse en marge de l'histoire littéraire nationale, qui cherche des œuvres remarquables à inscrire à sa mémoire. Même vingt-deux ans plus tard, en 1957, Samuel Baillargeon affirme que « [s]'arrêter à la production théâtrale des périodes précédentes, c'est s'évertuer à évaluer de mauvaises proses, qui réussiraient peut-être à faire rigoler un auditoire, mais qui ne résisteraient pas à une critique sérieuse<sup>118</sup> ». Il consacre donc seulement huit des 448 pages de son manuel à l'étude du genre dramatique. En fait, il se penche surtout sur le seul auteur qu'il considère important pour l'histoire de la littérature, soit Gratien Gélinas, celui qui incarne l'espoir d'un théâtre canadien-français original et de qualité. Toutefois, d'autres recherches relèvent une quantité impressionnante de pièces écrites au Canada français : « Mais voici la surprise et l'inattendu. Mlle Marie-Claire Daveluy, de la Bibliothèque de Montréal, a pu cataloguer cinq cents ouvrages dramatiques<sup>119</sup>! » Manifestement, la question de la présence du genre théâtral au Canada français ne se pose pas; le problème semble plutôt reposer sur la qualité des textes : « Hélas! Sur les cinq cents pièces en question – celles qui ont été répertoriées – combien peut-il en rester qui offrent quelque intérêt, quelque sujet de débat si l'étude de caractère, le problème social, l'idéologie, la thèse enfin comptent au théâtre<sup>120</sup>? » D'après Léopold Houlé,

---

<sup>116</sup> Camille Roy, *Histoire de la littérature canadienne*, Québec, Action sociale limitée, 1930, p. 258.

<sup>117</sup> Albert Dandurand, *Littérature canadienne-française. La prose*, Montréal, Presses du Devoir, 1935, p. 155.

<sup>118</sup> Samuel Baillargeon, *Littérature canadienne-française*, Montréal, Fides, 1957, p. 429.

<sup>119</sup> Léopold Houlé, *L'histoire du théâtre au Canada. Pour un retour aux classiques*, Montréal, Fides, 1945, p. 108.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 109.



les dramaturges n'avaient pas eux-mêmes assez la conviction que leur œuvre pouvait traverser le temps : ils savaient qu'ils s'adonnaient à un art éphémère, et cela influençait leur pratique. Au théâtre, disait-il, « [o]n s'en tient au provisoire, à la pochade, à l'essai sous prétexte que l'œuvre portée à la scène n'ira jamais plus loin qu'à la première ou à la dixième dans des cas exceptionnels. Comme si l'auteur jugeait son œuvre insuffisante et caduque déjà avant de la faire jouer<sup>121</sup> ! »

Par ailleurs, le théâtre n'est pas considéré, dans les années trente, comme un genre où s'investissent des auteurs « sérieux » à la recherche d'une démarche artistique propre. Le théâtre est le plus souvent pratiqué par des membres de la bourgeoisie, qui produisent un nombre imposant de pièces en peu de temps, lesquelles répondent à une demande préexistante, pour s'assurer de cette façon du plus grand profit économique possible. Pierre Bourdieu établit ainsi la hiérarchie entre les genres littéraires :

Du point de vue économique, la hiérarchie est simple, et relativement constante [...]. Au sommet, le théâtre, qui assure, pour un investissement culturel relativement faible, des profits importants et immédiats à un tout petit nombre d'auteurs. Au bas de la hiérarchie, la poésie qui, à de très rares exceptions près [...], procure des profits extrêmement faibles à un petit nombre de producteurs. Situé en position intermédiaire, le roman peut assurer des profits importants à un nombre relativement grand d'auteurs, mais à condition d'étendre son public bien au-delà du monde littéraire lui-même (auquel est cantonnée la poésie) et du monde bourgeois (comme c'est le cas pour le théâtre) [...]<sup>122</sup>.

La logique marchande qui prévaut au théâtre place ce dernier genre littéraire bien en haut de la hiérarchie économique, mais au bas complètement de la hiérarchie symbolique. Un auteur qui décide d'écrire pour le théâtre et qui en respecte les conventions doit être conscient que ses œuvres seront peut-être jugées dans le champ littéraire comme des œuvres mineures et vouées à une disparition certaine, à cause de la primauté allant souvent dans ce milieu aux profits économiques, lorsqu'ils se manifestent vraiment, plutôt qu'à une recherche esthétique.

Pierre Bourdieu affirme aussi que « [l]e travail artistique [...] rend les artistes [...] tributaires de tout l'accompagnement de commentaires et de commentateurs qui contribuent

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 121-122.

<sup>122</sup> Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 193-194.

directement à la production de l'œuvre par leur réflexion<sup>123</sup> ». Cependant, si les commentaires en question, tout aussi nombreux soient-ils, se résument pour la plupart à faire la promotion d'un événement promis à une vie et à un succès fugitifs, l'œuvre ne bénéficiera pas d'une réception suffisante pour assurer sa survie. C'est ce qui arrive à *Cocktail* et au *Jeune dieu* : les deux pièces subissent le sort réservé aux autres événements culturels en tombant dans l'oubli peu après leur création. Leur publication aurait pu leur donner une seconde chance d'être analysées en profondeur, mais Daniel Chartier spécifie que « les critiques des éditions des pièces offrent trop peu de prise sur le texte pour renverser l'insuffisance de la réception des spectacles<sup>124</sup> ». Déjà en 1939, Camille Roy dénonçait le manque de contenu et de rigueur dans la critique théâtrale : « ce qui a le plus manqué à nos dramaturges [...], ce fut [...] une critique, celle dont l'objet ne consiste pas uniquement à révéler des valeurs ou à condamner la muflerie, mais à éclairer la route à suivre, à prononcer des jugements qui soient comme un garde-à-vous<sup>125</sup> ». Chartier ajoute que, pour le théâtre, « [c]ompte tenu de leur nature fugace et souvent mercantile, les textes critiques se renvoient peu l'un à l'autre et il est bien rare qu'un auteur commente le texte d'un collègue<sup>126</sup> ». Le système de réception du milieu théâtral étant dans un état encore précaire, il n'assure pas à l'œuvre d'Yvette Mercier-Gouin une première réception considérable, puis des chances réelles de connaître la consécration.

### 2.3.3 « Une aptitude à la trahison »

Robert Escarpit spécifie dans « Le littéraire et le social » qu'une œuvre littéraire doit détenir « une *“aptitude à la trahison”*, une disponibilité telle qu'on peut, sans qu'elle cesse d'être elle-même, lui faire dire dans une autre situation historique autre chose que ce qu'elle a dit de façon manifeste dans sa situation historique originelle<sup>127</sup> ». Serait-ce un autre point

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>124</sup> Daniel Chartier, *op. cit.*, p. 259.

<sup>125</sup> Camille Roy, *Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française*, Montréal, Librairie Beauchemin limitée, 1939, p. 101.

<sup>126</sup> Daniel Chartier, *op. cit.*, p. 259.

<sup>127</sup> Robert Escarpit, *op. cit.*, p. 28 [en italique dans le texte].

qui ferait défaut à *Cocktail* et au *Jeune dieu*? Même si ces dernières demeurent parfaitement lisibles de nos jours, il n'en reste pas moins, comme le souligne Lucie Robert, « que l'esthétique qui est à [leur] origine n'a plus cours, ni sur la scène théâtrale, ni dans le champ littéraire<sup>128</sup> ». Nous ne pouvons nier que le propos de ces pièces n'a pas su se réactualiser complètement et que le style de l'auteure a vieilli. D'un autre côté, pour le lecteur d'aujourd'hui, l'esthétique et les thèmes des romans parus à la même période que *Cocktail* et *Le jeune dieu* ont l'air, eux aussi, quelque peu désuets. Pourtant, cela n'a pas empêché ces romans de devenir les œuvres fondatrices de la littérature nationale. Il en va de même pour la pièce *Tit-coq* de Gélinas : bien qu'elle soit étroitement rattachée aux événements sociaux et politiques des années quarante et que sa forme ne ressemble pas à celle des créations que l'on voit actuellement sur les planches, elle a su traverser le temps. L'histoire fait même remonter à cette pièce la modernité dans le théâtre populaire au Canada français. C'est ce qui nous porte finalement à croire que l'œuvre de Mercier-Gouin n'aurait pas été oubliée dans l'histoire uniquement ou principalement parce qu'elle ne possédait pas cette « aptitude à la trahison » dont parle Escarpit, mais plutôt, et cela nous ramène aux points que nous avons précédemment développés, à cause de failles présentes dans le système de réception. Rappelons en effet que la littérature féminine était souvent effacée de l'histoire pour des raisons qui n'avaient rien à voir avec la qualité des textes et que la critique était beaucoup mieux organisée pour recevoir et assurer la survie des œuvres poétiques ou romanesques. Comme le maintient Chartier, « [l]a maigreur de la tradition de la critique théâtrale rend [le] travail [des critiques] difficile, notamment lorsqu'ils doivent situer l'œuvre qu'ils étudient dans l'histoire du genre<sup>129</sup> ». Quoiqu'il en soit, l'œuvre de Mercier-Gouin demeure un précieux témoignage de la richesse de la vie littéraire dans les années trente.

#### 2.4 Un parcours marginal ou conformiste?

---

<sup>128</sup> Lucie Robert, « Yvette Mercier-Gouin ou le désir du théâtre », *op. cit.*

<sup>129</sup> Daniel Chartier, *op. cit.*, p. 248.

Ce qui distingue Yvette Mercier-Gouin des artistes, mais surtout des écrivaines de sa génération, et qui justifie que nous analysions son parcours plutôt que celui d'une de ses semblables, c'est que jamais avant elle le théâtre n'avait été au cœur d'une carrière ou d'un projet d'écriture entier. Comme nous avons pu le remarquer précédemment, elle a écrit un nombre impressionnant de textes de tous genres : contes, récits de voyage, drames historiques, radioromans... mais n'empêche que son œuvre tourne principalement autour du théâtre<sup>130</sup>. Lucie Robert mentionne d'ailleurs à ce propos que, chez les autres auteures de la même période, « [l']écriture dramatique apparaît comme complémentaire à l'activité journalistique et à l'activité théâtrale, mais elle n'en représente pas le centre avant Yvette Mercier-Gouin<sup>131</sup> ». De plus, cette dernière, bien qu'elle écrive à l'occasion pour des revues littéraires à ses débuts, n'a jamais pratiqué le journalisme ou tenu une page dans un magazine féminin. Elle se consacre au théâtre tout au long de sa carrière, d'abord à titre de comédienne et d'administratrice, puis – et surtout – comme écrivaine.

Avec la publication de ses deux pièces, Mercier-Gouin a aussi amené le théâtre à franchir des frontières, à se redéfinir en quelque sorte. Alors qu'il avait toujours été de l'ordre de l'éphémère – état qu'il ne pourra toutefois jamais totalement dépasser, par la force des choses –, il pouvait dès lors espérer une certaine survie à travers le temps et même une plus grande considération littéraire étant donné qu'il est quasi impossible pour une œuvre demeurée inédite de connaître un jour la consécration. *Cocktail* et *Le jeune dieu* ont donc sinon assuré, du moins augmenté leurs chances de rester dans l'histoire en passant de « spectacles » à « livres ». Lucie Robert soutient que :

[l]a création de *Cocktail*, sur la scène du Stella en 1935 et sa publication subséquente aux Éditions Albert Lévesque, laisse entrevoir un changement de paradigme, qui repose sur l'unification des deux pratiques – le théâtre et le livre –, mais aussi sur le fait que l'écriture dramatique puisse apparaître dès lors comme une activité spécialisée, prise en charge par des professionnels qui choisissent d'en faire une carrière. Précisons [...] que le cas reste unique, parmi les auteures dramatiques, puisqu'il faudra attendre encore trente années pour que l'événement se reproduise, dans la carrière de Françoise Loranger, et

---

<sup>130</sup> Même la moitié de sa production radiophonique s'inspire de ses créations théâtrales.

<sup>131</sup> Lucie Robert, « Yvette Mercier-Gouin ou le désir du théâtre », *op. cit.*

qu'il l'est tout autant parmi les hommes dont aucun avant elle, mis à part Louis Guyon, n'a fait de l'écriture dramatique son activité *principale*<sup>132</sup>.

De plus, notre étude des principales thématiques de *Cocktail* et du *Jeune dieu* dans le dernier chapitre révélera que ces deux pièces ne correspondent pas aux idées du régionalisme et du nationalisme et qu'elles sont donc le reflet d'une « autre littérature » des années trente au Québec. Par conséquent, elles enrichissent notre connaissance des débuts de notre littérature nationale et en nuancent notre perception, car elles nous présentent une réalité différente de celle que nous connaissons aujourd'hui à travers les classiques de l'époque.

---

<sup>132</sup> *Ibid.*

### CHAPITRE III

#### UN AUTRE VISAGE DE LA PRODUCTION LITTÉRAIRE DES ANNÉES TRENTÉ AU QUÉBEC. UN THÉÂTRE BOURGEOIS, URBAIN ET FÉMININ

Bref, et ce que je veux noter, [...] c'est la préférence que Mme Mercier-Gouin accorde dans ses pièces aux thèmes purement humains sur les thèmes d'inspiration indigène, ou prétendus tels. Depuis que quelques amateurs d'étables en ruine, de granges affaissées et de vieilles clôtures se sont mis en tête de faire de la poésie avec tout ça et le reste, déclarent que la littérature canadienne-française devrait reposer [...] sur le terroir, j'attendais l'occasion de les remiser au moins à l'écurie, entre la poétique vieille vache et le non moins poétique « p'tit beu ». Je ne me ferai pas prier<sup>1</sup>.

Fernand Lacroix

Comme le note Fernand Lacroix, critique contemporain d'Yvette Mercier-Gouin, la production littéraire de cette dernière présente dans son ensemble une réalité fort différente de celle décrite dans les œuvres des années trente les plus connues de nos jours<sup>2</sup>. Nous

---

<sup>1</sup> Fernand Lacroix, « *Le jeune dieu* », *La Province*, vol. II, n° 32, 7 novembre 1936, p. 5.

<sup>2</sup> La poésie intimiste de Saint-Denys Garneau jouit elle aussi d'une bonne notoriété aujourd'hui. Cependant, sa consécration dans l'histoire littéraire vient bien après la mort de l'auteur. Il a en effet fallu attendre quelques décennies pour qu'on reconnaisse toute la modernité de *Regards et jeux dans l'espace* (1937). Quelques mois à peine après l'avoir publié, l'auteur retira lui-même entièrement son recueil des librairies. De plus, de son vivant, il n'était pas beaucoup connu du milieu littéraire et intellectuel, mis à part de ses pairs de la revue *La relève*. Il n'a donc pas eu une influence majeure sur le champ littéraire des années trente et quarante. Quant à son œuvre, bien que certains critiques en constatent déjà la nouveauté tant au plan formel que thématique dans les années trente, elle n'a pas eu la chance de connaître une première réception aussi considérable que celle réservée aux romans du terroir. Pour plus d'informations au sujet du poète, consulter le chapitre « Saint-Denys Garneau : l'écriture ou la quête de soi », dans Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir. publ.), *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 262-270.

pensons entre autres ici à *Un homme et son péché* (1933), à *Ménard, maître-draveur* (1937) ou à *Trente arpents* (1938), tous des romans qui continuent à être lus et enseignés dans les institutions scolaires aujourd'hui et qui ont donc accédé au statut de classiques pour cette période de l'histoire littéraire. Dans ces romans, peuplés de colons qui travaillent durement une terre aride, les auteurs font la description de grands espaces et de régions encore à défricher. Toutefois, ils n'idéalisent plus la terre comme le faisaient avant eux les représentants de la première vague du terroir<sup>3</sup>. Au contraire, « ils évoquent tous un monde qui s'achève ou s'est achevé, et qui entre en contradiction avec le présent. [...] Tous expriment, à leur façon, non pas la grandeur d'un mode de vie traditionnel, mais son inévitable déclin<sup>4</sup> ».

À l'opposé complètement de ce courant, les œuvres d'Yvette Mercier-Gouin dépeignent un paysage urbain et mettent au premier plan des personnages provenant de la bourgeoisie<sup>5</sup>. Les récits tournent le plus souvent autour d'histoires d'amour marginales (liaisons

---

<sup>3</sup> Bien que les plus célèbres romans du terroir aient été écrits dans les années trente, une première vague de littérature du terroir avait eu cours dans les toutes premières années du vingtième siècle. Les écrivains de ce courant s'opposaient aux exotiques : si les premiers étaient rattachés à une réalité proprement canadienne-française – autant dans le vocabulaire utilisé que dans les thématiques exploitées –, les seconds prenaient leur inspiration dans l'ailleurs – le plus souvent représenté par Paris – et cherchaient à soigner la langue, qu'ils voulaient dépourvue de régionalismes. Le champ littéraire, avant les années trente, était donc essentiellement, mais non exclusivement, divisé entre ces deux prises de positions esthétiques. Notons également qu'avant que n'advienne la crise économique de 1929 et que ne se perdent ainsi les valeurs rattachées à un mode de vie traditionnel, le roman du terroir était plus idéaliste et propagandiste. En effet, à une époque où nation et culture étaient liées, il avait le rôle de promouvoir les valeurs et institutions issues du passé, telles que la langue française, la religion, la famille et la vie rurale : « C'est rarement la vie concrète de la terre qui est représentée dans ce type de roman, lequel cherche plutôt à mettre en garde contre les charmes factices de la ville. Le roman régionaliste plaide pour le "retour à la terre", selon un mot d'ordre qui circule également dans le discours politique et dans la prose d'idées de l'époque. Retour aux figures héroïques du passé (cultivateur, défricheur, colonisateur, etc.), au mode de vie traditionnel d'un "nous" ethnique défini d'abord et avant tout par la langue française et la religion catholique. » (*Ibid.*, p. 194-195.)

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>5</sup> C'est le cas de la plupart de ses pièces de théâtre et de ses radiromans. Toutefois, après 1939, Mercier-Gouin s'inspire du passé national ou de l'actualité internationale pour écrire respectivement des dramatisations historiques et des récits de guerre. Ses héros deviennent dès lors des hommes politiques canadiens dont elle décrit les victoires ou bien des soldats qui luttent pour la libération de la France. Le but visé ici n'est plus seulement de distraire, mais d'instruire le public. Rappelons qu'il s'agit parfois aussi d'œuvres de propagande. Léon Franque, le rédacteur du programme de la pièce « Porté disparu » (1945), souligne par ailleurs la volonté de l'écrivaine de rester fidèle à la réalité vécue par les héros de guerre : « [...] l'auteur s'est refusé catégoriquement à broder avec fantaisie et imagination sur un vague sujet. Tout ce qu'on va entendre aujourd'hui n'est qu'une suite de faits véridiques, contrôlés et certifiés par l'autorité compétente » (p. 6 du programme de « Porté disparu », disponible dans la collection « Archives de la littérature radiophonique », au Centre de documentation en études québécoises, de l'Université du Québec à Trois-Rivières).

extraconjugales et mariages mixtes, entre autres), et les réceptions mondaines deviennent le décor de jeux de séduction. À titre d'exemple, « La réussite » (1939) raconte la complexe relation entre un peintre libertin et une femme mariée appartenant à un milieu aisé<sup>6</sup>. La figure de l'artiste revient aussi dans « La grand'route » (date inconnue), un radioroman mettant en scène un docteur et deux comédiennes aux prises avec des difficultés amoureuses<sup>7</sup>. Quant à l'action de la pièce « Sous le masque » (1944), elle se passe chez le procureur de la Couronne, où se rencontrent de riches citadins et des provinciaux moins bien nantis.

Si ces derniers textes nous donnent un bon aperçu des caractères esquissés par l'auteure dans une grande partie de son œuvre, tant scénique que radiophonique, nous concentrerons toutefois notre attention, dans le présent chapitre, sur les pièces *Cocktail* (1935) et *Le jeune dieu* (1937), dont nous avons précédemment constaté la singularité d'un point de vue historique. Nous savons déjà qu'elles ont connu une réception très positive au moment de leur représentation et qu'elles ont même été publiées, fait exceptionnel dans le milieu littéraire de l'époque. Le théâtre était alors en effet rarement édité, mais aussi peu analysé par les critiques et les historiens de la littérature, qui « n'[avaient] de préférence que pour un genre [le roman]<sup>8</sup> ». Pourtant, il existait bel et bien un public pour le théâtre bourgeois, un public urbain et lettré qui souhaitait assister à d'autres types de spectacles que du vaudeville ou du burlesque. Comme l'affirme Daniel Chartier, dans son chapitre « Le théâtre d'Yvette Ollivier Mercier-Gouin : égarement et désorganisation du système de réception », « [l']auteure réussit à produire un théâtre qui répond aux aspirations de cette classe en

---

<sup>6</sup> Leur relation s'avère d'autant plus difficile à vivre lorsque l'amante du premier et l'époux de la deuxième commencent à se douter de leur liaison. L'action de « La réussite » se passe à Québec dans les années trente.

<sup>7</sup> L'une d'entre elles est l'épouse du docteur. L'arrivée de la seconde femme dans la vie du couple perturbera quelques temps le calme qui y régnait normalement. Mentionnons aussi que, à travers ces personnages principaux, le radioroman trace le portrait du milieu du théâtre. Mercier-Gouin a tenu à se préserver d'éventuelles critiques sur la moralité de son œuvre en affirmant qu'« [a]ucun des caractères choisis n'étant malsain, il sera toujours facile [...] de satisfaire la censure en ne donnant jamais une tournure osée à l'intrigue » (p. 1 du synopsis de « La grand'route », disponible au Centre de documentation en études québécoises, de l'Université du Québec à Trois-Rivières).

<sup>8</sup> Léopold Houllé, *L'histoire du théâtre au Canada français. Pour un retour aux classiques*, Montréal, Fides, 1945, p. 100.



respectant les critères de la vraisemblance, du bon goût et de la mondanité<sup>9</sup> ». De plus, à un moment où les scènes sont « tourné[es] vers l'exploitation d'un répertoire d'origine parisienne<sup>10</sup> », ses pièces s'inspirent d'une réalité canadienne-française et proposent de nouvelles problématiques.

Afin de combler partiellement le manque d'études à leur sujet, nous rendrons maintenant compte, dans ce troisième chapitre, de quelques-unes de leurs thématiques. En plus de nous pencher sur la représentation réaliste de la bourgeoisie, laquelle « donne au public une image neuve du Québec et d'une élite économique montante<sup>11</sup> », nous verrons comment est décrit l'étranger, figure alors assez récente et marginale dans la littérature canadienne-française. L'auteure signe en effet un « dialogue [...] [qui] souligne les différences sociales et culturelles entre les personnages<sup>12</sup> » – tous d'origine européenne (française, anglaise, irlandaise, écossaise) ou canadienne-française – et elle traite du mélange souvent difficile entre ces cultures regroupées dans les salons montréalais ou réunies au sein d'une même famille. Puis, dans un tout autre ordre d'idées, nous constaterons que ce sont des femmes qui sont les personnages pivots de *Cocktail* et du *Jeune dieu*. Loin de témoigner des idées du nationalisme traditionaliste en vogue dans les années trente, tant sur le plan politique que littéraire, ces pièces reprennent des thèmes dits féminins : déception et désillusion en amour, ou encore construction identitaire chez la femme notamment. Ces différents sujets sont aussi développés dans les autres œuvres féminines de l'époque et seront même repris par des écrivaines des prochaines générations : « Que des traces de la littérature féministe

---

<sup>9</sup> Daniel Chartier, *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2000, p. 247.

<sup>10</sup> Gilbert David, « L'inscription institutionnelle (1930-1965) », « Un théâtre à vif : écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, de 1930 à 1990 », thèse de doctorat, Département d'études françaises, Université de Montréal, 1995, f. 15. David nomme trois autres dramaturges contemporains à Yvette Mercier-Gouin qui participent aussi à construire un théâtre proprement national : il s'agit d'Henri Deyglun, d'Henri Letondal et de Jean Després [pseudonyme de Laurette Larocque-Auger]. Leur « mérite principal », comme le souligne déjà Jean Béraud [pseudonyme de Jacques Laroche] en 1958, « consist[e] à reléguer aux oubliettes les manuels d'histoire, pour chercher autour d'eux les thèmes de leurs pièces » (*350 ans de théâtre au Canada français*, Ottawa, Le cercle du livre de France, coll. « L'encyclopédie du Canada français », 1958, p. 199).

<sup>11</sup> Daniel Chartier, *op. cit.*, p. 244.

<sup>12</sup> Rémi Tourangeau, « *Le jeune dieu* », dans Maurice Lemire (dir. publ.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome II (1900-1939), Montréal, Fides, 1987, p. 607.

contemporaine se retrouvent dans les textes publiés par des femmes québécoises pendant les années trente, voilà ce que confirme la démarche de redécouverte et de réinterprétation des œuvres de femmes [...] <sup>13</sup>. » En fin de compte, tout l'intérêt d'une étude thématique de ces deux pièces centrales dans le parcours d'Yvette Mercier-Gouin repose selon nous sur ces quatre nouveautés que nous venons d'énoncer : premières traces de sujets qui intéresseront les féministes des décennies suivantes, mais aussi représentation de la bourgeoisie, de la ville et de l'étranger dans la littérature canadienne-française.

### 3.1 Portrait réaliste de la bourgeoisie

Yvette Mercier-Gouin compte parmi les premiers dramaturges canadiens-français à produire un théâtre qui s'inspire de la réalité locale. Puisque « l'écrivain n'échappe jamais entièrement à la tentation de mettre en scène sa condition particulière <sup>14</sup> », il n'est pas étonnant que ses pièces aient comme cadre un paysage urbain et bourgeois. Si le théâtre était alors mondain par essence, *Cocktail* et *Le jeune dieu* détonnent dans le reste de la production littéraire de leur époque. Certains diront, comme Valdombre, que la représentation de la bourgeoisie ne devrait pas avoir sa place en littérature :

Au point de vue art pur, il y a un monde que l'artiste véritable se gardera toujours de décrire : c'est le monde des riches. Pourquoi? Parce qu'ils ont une vie absolument vide, une existence sans chaleur, une pensée artificielle comme la soie qu'ils portent, et que c'est là d'ordinaire que l'on rencontre le plus grand niais, les péronnelles insupportables, le clinquant, le lieu commun, l'appris et l'étudié <sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Christl Verduyn, « La prose féminine québécoise des années trente », dans Lori Saint-Martin, *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome 1, Montréal, XYZ, 1992, p. 57. Yvette Mercier-Gouin fait partie des pionnières en théâtre; pour ce qui est du roman et de la poésie, Éva Senécal, Jovette-Alice Bernier, Simone Routier et Alice Lemieux, dont nous avons déjà évoqué les noms dans le deuxième chapitre, sont ces précurseurs dont parle Verduyn.

<sup>14</sup> Jacques Dubois, *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Bruxelles, Éditions Labor, coll. « Dossiers media », 1986, p. 157.

<sup>15</sup> Valdombre [pseudonyme de Claude-Henri Grignon], « Au pays de Québec. Le numéro un ou le douloureux effort », *Les pamphlets de Valdombre*, vol. 2, n° 2, janvier 1938, p. 64.

D'autres au contraire reconnaîtront la qualité de son travail. À titre d'exemple, on rapporte dans la notice de *Cocktail* incluse dans le *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord* (1989) que « la pièce décrit avec un rare bonheur le milieu bourgeois de Montréal<sup>16</sup> ». En ce qui concerne *Le jeune dieu*, la plupart des critiques vantent les mérites de la dramaturge, qui a réussi à créer des personnages aussi crédibles qu'attachants et un portrait vraisemblable de la société à laquelle elle appartient : « La psychologie aiguë de l'auteur, sa bonhomie souriante et son sens averti des valeurs morales font du *Jeune dieu* une pièce bonne et belle qui, enfin, montre le Canada français moderne sous son vrai jour [...] »<sup>17</sup>. Ses pièces renvoient donc aux yeux de son public, de la critique et des historiens une image juste du mode de vie et des valeurs de la bourgeoisie.

Jusqu'à ce que la crise économique éclate en 1929, les familles de la haute bourgeoisie, à Montréal comme à Québec, jouissent d'un luxe dont elles n'hésitent pas à faire ostentation. L'historien Paul-André Linteau rappelle que, « [d]isposant de nombreux domestiques, elles mènent une vie insouciant, ponctuée par un grand nombre de bals et de réceptions. L'argent coule à flots et les mœurs deviennent moins rigides<sup>18</sup> ». Des deux pièces d'Yvette Mercier-Gouin, c'est *Cocktail* qui donne la meilleure représentation de cette réalité. Nicole Beaudry, une veuve dans la quarantaine, s'éprend du docteur François Normand. Cette liaison est mal perçue par les proches de l'héroïne : son père, M. Ardouin, voit en le docteur un coureur de jupons; Geneviève, sa fille aînée, est jalouse de la place qu'il occupe désormais dans sa vie; finalement, Charles Black, le précepteur de ses enfants, est secrètement amoureux d'elle depuis longtemps. Un journaliste de *La Presse* remarque à juste titre qu'« il suffit d'un cocktail-party pour que chacun d'eux laisse voir son vrai visage et livre aux spectateurs les dessous de son âme<sup>19</sup> ». C'est en effet lors d'une réception que Charles avoue pour la

---

<sup>16</sup> Réginald Hamel, John Hare et Paul Wyczynski (dir. publ.), « Yvette Mercier-Gouin », *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, Montréal, Fides, 1989, p. 981.

<sup>17</sup> Lucien Desbiens, « Derrière le rideau. *Le jeune dieu* », *Le Devoir*, vol. XXVII, n° 253, 30 octobre 1936, p. 3.

<sup>18</sup> Paul-André Linteau, « Troisième partie. Une ère de bouleversements. 1914-1945 », *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, Montréal, Boréal, 2000 [1992], p. 333.

<sup>19</sup> [Anonyme], « Spectacles et concerts. Au Monument. Mlle Giroux et M. M. », *La Presse*, vol. LII, n° 182, 19 mai 1936, p. 8.

première fois son amour à Nicole, quoique ce soit sous la forme d'une plaisanterie. François s'empporte alors et quitte la fête sur un coup de tête, ce qui fera dire à M. Ardouin : « Les cocktails, mes amis, les cocktails... Ne vous l'avais-je pas prédit? Le plus petit incident devient une tragédie<sup>20</sup>. » Quelques jours après cet événement, Geneviève remplace sa mère auprès de François lors d'un bal masqué. Le prétendant de sa mère la courtise tout le long de la soirée et finit même par lui demander sa main à leur retour dans la maison familiale. Nicole, qui était assoupie, entend sa déclaration et le chasse aussitôt de chez elle, déçue qu'il l'ait abandonnée pour la seule femme qu'il « n'avai[t] pas le droit de [lui] choisir comme rivale » (C., p. 124). La pièce se termine sur les excuses de sa fille, qui admet avoir charmé François, mais dans le seul but de lui faire prendre conscience qu'il n'était pas un homme bien pour elle : « Je n'ai jamais aimé cet homme... Je le déteste... [...] J'ai voulu voir son vrai visage... [...] Aujourd'hui, tu m'en veux, mais plus tard... bien plus tard, tu me remercieras. Nous aurions été si malheureuses. » (C., p. 126.) Étonnamment, les critiques<sup>21</sup> et le public ne dénoncent pas la vie menée par les personnages de *Cocktail* : les liaisons amoureuses, les sorties mondaines, l'alcool et le luxe, tous ces petits plaisirs qui ponctuent leur existence. Au contraire, la pièce ravive en quelque sorte chez eux le souvenir d'un temps révolu, d'une *dolce vita* à laquelle les dures années qui suivent la crise ont mis fin.

### 3.2 Représentation de l'étranger

Un autre aspect particulier de *Cocktail* – lequel donne par ailleurs un second sens au titre de la pièce – est qu'elle représente les principaux groupes culturels qu'on retrouve en ville au tournant des années vingt. D'après Paul-André Linteau, le nombre d'immigrants européens est sans cesse croissant à Montréal entre 1921 et 1931. La pièce de Mercier-Gouin reflète

---

<sup>20</sup> Yvette Mercier-Gouin, *Cocktail*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, coll. « La scène », 1935, p. 100. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle C., suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

<sup>21</sup> À l'exception encore une fois de Valdombre, qui ne se gêne pas pour critiquer la prise d'alcool par les protagonistes : « On y trouvera, cependant, un tel abus des liqueurs alcooliques que nous sommes à tout jamais fixés sur la valeur morale de certains milieux que décrit l'auteur, milieux qui existent, je n'en doute pas, mais qui nous dégoûtent quand même. » (Valdombre, *op. cit.*, p. 57.)

bien ce nouveau phénomène sociologique : les personnages qui se rencontrent dans le salon de Nicole Beaudry, lorsqu'ils ne sont pas canadiens, sont originaires de la France, de l'Angleterre, de l'Irlande ou de l'Écosse. La réunion de ces diverses communautés culturelles n'est cependant pas toujours harmonieuse. Lors d'une petite soirée entre amis, le docteur François Normand utilise la métaphore du cocktail – la boisson – pour illustrer avec humour les complications qui surviennent quand l'on mélange des groupes d'individus qui ne sont pas faits, selon lui, pour aller ensemble :

François (*solennel, faisant le mélange tout en ayant l'air de consulter le livre de recettes*) – Déposez dans le gobelet quelques grains de malice française, versez quinze gouttes de sirop écossais bien doré (*il regarde Madge*), deux grands verres de bonté canadienne (*un œil à Nicole*), trois cuillerées à thé d'humour irlandais (*il regarde vers Jack*), un soupçon d'amer anglais... (*regard à Charles*). [...] Frappez le tout très soigneusement et plus longtemps qu'à l'ordinaire, car ces ingrédients se marient assez mal. // Charles – Mettez beaucoup de glace. Je comprends qu'un tel mélange pourrait faire explosion. (*C.*, p. 61.)

À première vue, nous sommes portés à croire que le malaise ressenti par ces personnages est uniquement d'ordre affectif, car ils ont l'art, si on peut dire, d'enchevêtrer les relations amoureuses<sup>22</sup>. Mais dans son commentaire sur *Cocktail*, André Bourassa soulève un deuxième niveau d'interprétation à ces discordes. Il mentionne que « [l]e lecteur attentif trouve [dans la pièce] des allusions très justes aux problèmes raciaux qui commencent à paraître en ce moment où se multiplient les Fronts nationaux [...] »<sup>23</sup>. En effet, quelques années seulement avant le début de la Seconde Guerre mondiale, l'heure est au patriotisme partout en Occident, et les tensions régnant entre les nations européennes se font sentir jusqu'au Canada. Il est vrai que l'auteur de *Cocktail* aborde ce sujet, mais sur un ton qui nous semble somme toute assez léger, puisque les formes que prennent les déchirements entre ces différentes cultures, comme nous venons de le voir, sont des conflits amoureux.

---

<sup>22</sup> Il faut ici savoir que les liens unissant chacun d'entre eux ne sont pas simples. François et Charles sont tous deux sous le charme de Nicole, alors que Madge, qui est officiellement en relation avec Jack, n'en a pas moins oublié Charles, son ancien amant.

<sup>23</sup> André-G. Bourassa, « La dramaturgie contemporaine au Québec (du théâtre de la crise à la crise du théâtre) », dans René Dionne (dir. publ.), *Le Québécois et sa littérature*, Sherbrooke, Naaman, 1984, p. 244-245.

*Le jeune dieu* exploite encore davantage la question de l'étranger, du rapport à l'autre et des préjugés qu'entretiennent parfois les peuples les uns envers les autres. En fait, toute l'action de la pièce tourne autour des différences culturelles qui séparent les membres d'un couple mal assorti. Lisette Martin, une orpheline que son cousin Jacques et sa nourrice Nanie prennent sous leur aile, appartient à la bourgeoisie montréalaise; de son côté, Didier Prémontel, le meilleur ami de Jacques, est issu de l'aristocratie française. Lors de leur mariage, Didier propose à sa future épouse de partir vivre à Paris, dans sa famille à lui. Heureuse de pouvoir porter le titre de comtesse et de découvrir un nouveau pays, Lisette accepte volontiers de se joindre à l'une des plus vieilles et prestigieuses familles de France. Cependant, cette décision ne fait pas l'affaire de tous : en effet, Nanie craint que Lisette ne s'adapte pas à son nouveau milieu de vie. Au début du second acte, deux ans se sont écoulés depuis l'arrivée de Lisette à Paris. Comme Nanie l'avait prévu, elle ne s'épanouit aucunement auprès de sa belle-famille. Par respect pour la marquise et par amour pour Didier, elle a renoncé à « [ses] goûts, [son] indépendance, [sa] gaieté<sup>24</sup> ». Elle qui était au Canada une « femme spirituelle, piquante » (*JD*, p. 138), vivante et moderne, elle se prive dorénavant de tous les petits plaisirs qui constituaient sa vie, des soirées mondaines auxquelles elle aimait assister ou du verre d'alcool qu'elle prenait à l'occasion. Mais une discussion avec son cousin, venu à Paris pour enseigner la médecine à la Sorbonne, lui ouvre les yeux. Elle s'aperçoit notamment que ses sacrifices ne lui ont servi à rien puisque Didier ne l'aime plus comme avant. Dans un ultime moment de courage et afin de sauver son mariage qui ne va plus, Lisette se rebelle devant sa belle-mère et confie à son mari qu'elle souhaite reprendre possession de sa personnalité : « Je veux m'en aller, retrouver mon pays, mes amis, mes habitudes, mes défauts, ma légèreté, mon manque d'éducation, tout ça, tout ça, c'est tout ça qui me manque! » (*JD*, p. 148.) Elle lui annonce par le fait même qu'elle est enceinte, et lui demande de choisir entre sa mère et elle. Le troisième acte s'ouvre finalement sur la nouvelle vie du couple, un an plus tard, à Montréal. Lisette est beaucoup plus heureuse depuis que Didier et elle sont revenus s'installer au Canada. Leur relation s'est grandement améliorée depuis leur retour. Lisette reconnaît que son bonheur était entaché par les coutumes

---

<sup>24</sup> Yvette Mercier-Gouin, *Le jeune dieu, Les œuvres d'aujourd'hui*, vol. 1, Montréal, Action canadienne-française, 1937, p. 138. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *JD*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

et les valeurs de l'aristocratie française, car elle ne pouvait plus être elle-même dans son pays d'accueil : « Au Canada, nous croyons avoir conservé le caractère de nos ancêtres, mais je vois maintenant qu'il n'y a pas que l'océan qui nous sépare. » (*JD*, p. 133.) Toutefois, un revirement de situation se produit le jour où une amie lui fait se rendre compte qu'elle est secrètement éprise de son cousin depuis des années. Malgré l'amour qu'il lui porte aussi, Jacques décide de partir pour New York, espérant ainsi conjurer ses tentations et rendre au couple le bonheur.

Tel que le souligne un journaliste du *Nouvelliste*, « *Le jeune dieu* est une pièce d'une brûlante actualité. Elle traite d'un problème de races, ou plutôt d'une même race (française et canadienne-française) [...] »<sup>25</sup>. Tout au long de sa pièce, Mercier-Gouin insiste sur les difficultés qu'entraîne un mariage mixte : « mieux vaut », résume Rémi Tourangeau, « se marier avec quelqu'un de la même origine sociale et de la même nationalité »<sup>26</sup>. En effet, parmi les proches de Lisette, plusieurs avaient douté de son union et jugé qu'elle aurait dû choisir un époux ayant les mêmes racines et la même mentalité qu'elle : « Françoise – Quel dommage que Lisette épouse un étranger! C'est vrai, gentille comme elle est, jolie, intelligente, elle aurait pu trouver ici un fort beau parti. Un mari Canadien n'est pas à dédaigner [...]. » (*JD*, p. 104.) Le choc entre les deux cultures – la canadienne-française et la française – est violent et mène à plusieurs incompréhensions. Dans le but d'attirer la sympathie de sa belle-mère, une femme rigide et austère qui incarne « [le] respect des ancêtres et [l']amour des traditions » (*JD*, p. 112), Lisette consent à des sacrifices importants à son arrivée à Paris. Mais la marquise la critique constamment, prétextant qu'elle « n'a rien, ni dans le caractère, ni dans les manières, de la Française » (*JD*, p. 128). Elle trouve que le maquillage qu'elle porte est un artifice « donn[ant] au visage une vulgarité de mauvais aloi » (*JD*, p. 131). Elle lui reproche également ses choix vestimentaires, en disant que sa nouvelle robe « est beaucoup trop cintrée, [qu']elle accuse les lignes du corps [...] [et] que Didier a horreur des robes trop modernes » (*JD*, p. 135). Elle va même jusqu'à lui attribuer une

---

<sup>25</sup> [Anonyme], « Les vedettes de *Le jeune dieu* [sic] au théâtre Capitol », *Le Nouvelliste*, le 28 octobre 1936, p. 7.

<sup>26</sup> Rémi Tourangeau, *op. cit.*, p. 607. Notons que le thème des méfaits du mariage mixte se retrouve également dans un certain nombre d'œuvres de l'époque, dont dans *L'appel de la race* (1922), de Lionel Groulx. Toutefois, comme il s'agit d'un roman à thèse, le ton y est beaucoup plus près de la propagande.

nouvelle identité parce que son véritable nom « fait femme de chambre » (*JD*, p. 128). Nul doute qu'elle souhaite transformer Lisette en lui retirant tout ce qu'elle a de canadien, et ce, afin de donner à son fils, son « jeune dieu » qu'elle adore tant, une épouse digne de ses origines et de son rang : « Je cherche à faire d'elle une vraie Française, je veux qu'elle soit une femme parfaite, capable de rendre mon fils heureux. » (*JD*, p. 129.) D'autre part, l'héroïne vit l'exil comme une souffrance et elle ne réussit pas à se fondre totalement dans le paysage aristocratique français. Elle s'est effacée devant son mari et la marquise, elle « [a joué] la comédie pour leur plaisir » (*JD*, p. 138). Avant leur départ pour Paris, elle avait pourtant mis Didier en garde contre les dangers de la forcer à se plier à des conventions sociales qui ne lui ressemblent pas : « Je vous l'avoue bien sincèrement Didier, quand je serai la femme que vous voulez que je sois, vous ne m'aimerez plus! » (*JD*, p. 108.) Mais arrive finalement un moment où elle n'est plus en mesure de refouler ses frustrations. Elle rejette alors « cette vie de contrainte, [...] ces barrières où se brisent [ses] élans » (*JD*, p. 143), et redevient une femme forte qui détermine elle-même les événements.

### 3.3 Relecture féministe

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous avons constaté que, « depuis le début du [vingtième] siècle, plusieurs femmes [ont joué] un rôle important dans la vie littéraire au Québec [...] »<sup>27</sup>. Si nous connaissons un peu plus aujourd'hui la nature de leur travail, c'est grâce à la critique féministe qui, dans un désir de réappropriation et de revalorisation de la production littéraire féminine, a relu un grand nombre d'œuvres oubliées dans l'histoire. Son analyse de ces dernières, précise Lori Saint-Martin, « ne remplace aucune autre méthode [...], comme aucune autre méthode ne peut la remplacer. Aussi partielle et partielle que les autres approches, mais pas davantage, elle avoue volontiers la part de subjectivité que d'autres méthodes cherchent à dissimuler »<sup>28</sup>. En plus de prouver l'existence de pratiques d'écriture féminines dans le passé, la critique féministe s'est appliquée à faire ressortir les

<sup>27</sup> Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 233.

<sup>28</sup> Lori Saint-Martin, « Introduction », dans Lori Saint-Martin (dir. publ.), *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome 1, Montréal, XYZ, 1992, p. 18.



rapprochements entre ces différents textes. Pour les années trente, par exemple, la tendance générale n'est pas au nationalisme traditionaliste comme dans les romans du terroir, mais à « [...] l'exploration d'une réalité plus proprement "de la femme"<sup>29</sup> ». En effet, chez des poètes et romancières comme Jovette Bernier, Medjé Vézina, Simone Routier, Alice Lemieux et Éva Senécal, « le "canadianisme intégral" n'occupe guère de place, pas plus que la recherche d'une langue originale. La nouveauté vient surtout du regard posé sur le monde et notamment sur la thématique de l'amour [...] »<sup>30</sup>.

Yvette Mercier-Gouin exploite également ce dernier thème dans ses pièces. Il y est par ailleurs lié à la construction identitaire de la femme, laquelle se définit à travers son rapport à l'homme. Nous avons vu comment l'héroïne du *Jeune dieu* a perdu sa vivacité et son éclat en voulant se soumettre aux normes de l'aristocratie française. Elle s'est transformée, pensant ainsi plaire à sa belle-mère et par extension à son mari. Nous constatons donc que son amour pour lui l'a davantage étouffée qu'il ne lui a permis de s'épanouir. Nous apprenons cependant vers la fin de la pièce que le malaise qui habitait Lisette alors qu'elle était en France n'était pas uniquement dû à des questions culturelles. En effet, même de retour à Montréal, où elle retrouve ses anciennes habitudes et sa personnalité, sa relation avec Didier ne la satisfait toujours pas totalement. Toute sa vie durant, elle s'est caché à elle-même ses propres sentiments. Elle prend conscience qu'elle s'est inconsciemment refusé le droit d'aimer son cousin, par respect des conventions. Ne sentant pas qu'une telle union entre les membres d'une même famille aurait été légitime, elle s'est retournée, sans y penser, vers l'homme qui était le plus proche de Jacques, c'est-à-dire vers son meilleur ami. Le temps ramène toutefois à la surface les désirs qu'elle avait jusque-là refoulés :

Je suis lasse de lutter avec mes pensées, ma conscience, lasse de lutter avec l'estime que je garde en moi à ce pauvre Didier, avec les principes de loyauté, de convenances, dont ma belle-mère parlait tout le jour, lasse de lutter avec les souvenirs de religion, de mysticisme que les années d'enfance ont mis en moi, lasse de lutter avec ce passé d'honnêteté qui a formé, sculpté toutes les lignes de mon cerveau, celles de mon cœur, lasse de lutter contre cette force, qui est la rigidité fidèle aux devoirs de mes grand'mères, de mes arrière-grand'mères [...]. (JD, p. 172.)

---

<sup>29</sup> Christl Verduyn, *op. cit.*, p. 70.

<sup>30</sup> Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 234.

Fatiguée de vivre dans le mensonge, elle avoue à Jacques qu'elle souhaite devenir sa femme. Même si elle apprécie encore Didier, elle n'est pas parfaitement à son aise avec lui parce qu'« il [l]'intimide, il [l]'impressionne » (*JD*, p. 112). Elle sait désormais que Jacques incarne pour elle l'amour véritable. D'un point de vue féministe, nous voyons d'abord d'un bon œil que la protagoniste résiste à la pression sociale pour vivre pleinement sa passion. Plus que jamais, elle se sent forte, capable d'assumer ses choix et de décider de son destin. Nous déchantons par contre rapidement. Jacques rappelle à Lisette qu'elle ne peut succomber à la tentation de le suivre et que son devoir est de rester auprès de son mari : « Ton bonheur, ma pauvre petite, il est dans le chemin droit, celui qu'ont suivi ta mère, ta grand'mère et toutes les autres qui sont venues avant toi. » (*JD*, p. 172.) Ayant cru à un amour impossible, Lisette vit une amère déception. Elle continuera à jouer, comme le lui a demandé son cousin, son rôle de bonne épouse et mère de famille, mais elle n'arrivera jamais à combler entièrement le vide de sa vie sentimentale.

Nicole Beaudry, dans *Cocktail*, vit elle aussi un amour déchirant qui la laissera bien désillusionnée. François, en grand séducteur qu'il est, a connu plusieurs femmes par le passé et n'est resté attaché à aucune d'entre elles. Au contraire, Nicole a très peu vécu d'expériences amoureuses. Son premier mari avait été choisi par son père et était venu le remplacer dans sa vie : « [...] avant de vivre de la pensée de Jacques, dit-elle, j'avais pris l'habitude de vivre de ton cerveau à toi. Tu m'avais formée à ne jamais avoir une autre opinion que la tienne. Je regardais par tes yeux. Je surprenais sur mes lèvres ta façon de t'exprimer » (*C.*, p. 93). Avant de rencontrer François, elle n'avait jamais été réellement éprise d'un homme. En fait, comme elle n'avait pas appris à penser par elle-même, elle ne savait pas non plus qui elle était vraiment : « [Jacques] était trop intelligent, trop fort pour moi. Toujours il commandait, ordonnait, décidait. J'aurais peut-être eu des goûts, des désirs, une personnalité, sa volonté m'annihilait. » (*C.*, p. 92.) Bien que Nicole chemine, comme l'avance Christl Verduyn, « vers une identité authentique<sup>31</sup> » depuis qu'elle est veuve, sa nouvelle relation avec le docteur Normand ne lui permet pas pour autant de s'émanciper comme femme. Elle est en quelque sorte tombée sous son joug, quoique ce soit cette fois-ci

---

<sup>31</sup> Christl Verduyn, *op. cit.*, p. 68.

de son plein gré et non pour obéir à son père. Son amour pour François est « si fort... si grand... si complet... qu'aucune nuance n'a sa place... non... pas même la dignité » (C., p. 83). Par peur de le voir partir et choisir une autre femme, Nicole lui pardonne tout : « [ses] faiblesses, [son] égoïsme d'homme, [sa] lâcheté » (C., p. 29). D'un côté, elle affirme qu'elle « [se] sen[t] redevenir jeune » (C., p. 36) en sa compagnie; de l'autre, elle dit avoir « un peu froid dans [son] amour » (C., p. 27). L'héroïne de *Cocktail* est donc, à l'image de Lisette dans *Le jeune dieu*, une amante prête à tout pour vivre auprès de l'homme qu'elle a choisi. Cependant, nous constatons que le cas de Nicole est en fin de compte pire encore que celui de son homologue, puisqu'elle s'écroule complètement lorsqu'elle apprend que François lui a préféré sa fille. Christl Verduyn souligne à juste titre que, « [d]u point de vue de la critique contemporaine, on peut regretter cette chute dans la folie – destin qui est trop souvent réservé à la femme. Mais à l'époque, le désespoir et la solitude, sinon la folie, s'offraient encore comme dénouement au désir de la femme<sup>32</sup> ».

En résumé, les deux pièces majeures de la dramaturge non seulement s'inscrivent dans la lignée des œuvres féminines publiées dans les années trente, mais proposent des enjeux qu'on retrouvera dans l'écriture féministe des décennies suivantes. Cependant, Lucie Robert soutient que la consécration de *Cocktail* et du *Jeune dieu* sera encore plus difficile à assurer que celle des écrits qui leur sont contemporains :

[...] il s'agit là d'une parenté trans-générique, où les textes dramatiques reprennent une esthétique et une réflexion d'abord développées dans les romans de ces femmes de la « jeune génération ». Or, reposant de plus en plus sur l'analyse introspective, explorant l'intériorité du personnage aux prises avec le monde, le roman moderne – puisque c'est de lui qu'il s'agit – n'admet plus guère le déploiement d'une action mélodramatique [...]<sup>33</sup>.

Ajoutons à cela que, pour certains critiques de l'époque, les flirts, les fêtes mondaines, l'alcool et le luxe sont des éléments associés à l'univers féminin. Daniel Châtier souligne à ce propos qu'« [a]u-delà des préjugés qui sous-tendent cette appréciation, il s'agit aussi d'une

<sup>32</sup> Christl Verduyn, « Une voix féminine précoce au théâtre québécois : *Cocktail* (1935) d'Yvette Ollivier Mercier-Gouin », dans Lori Saint-Martin, *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome I, Montréal, XYZ, 1992, p. 82.

<sup>33</sup> Lucie Robert, « Yvette Mercier-Gouin ou le désir du théâtre », dans Gilbert David et Marie-Christine Lesage (dir. publ.), à paraître.

manière de distancier les pièces par rapport aux productions littéraires courantes, de les marginaliser un peu plus dans leur urbanité et leur luxe et peut-être aussi dans leur nouveauté thématique<sup>34</sup> ». Attachés finalement qu'ils étaient à commenter le faste des spectacles, trop de critiques ont passé sous silence les thèmes des pièces et le style de l'auteur. À défaut d'avoir une première réception considérable, qui reposerait essentiellement sur ses qualités littéraires, son œuvre n'a pas été retenue dans l'histoire. Ce n'est que depuis quelques années que des chercheurs relisent et étudient sa production, comprenant qu'elle enrichit nos connaissances sur le théâtre bourgeois, urbain et féminin, et qu'elle révèle par le fait même un autre visage de la vie littéraire des années trente.

---

<sup>34</sup> Daniel Chartier, *op. cit.*, p. 249.

## CONCLUSION

Dans le monde politique comme dans celui de la culture, les années trente sont reconnues pour être l'ère des idées conservatrices qui rendent du peuple canadien-français l'image d'une nation dont toute la singularité, « voire la supériorité provient d'abord, sinon exclusivement, de [son] attachement aux traditions reçues du passé : [son] origine française paysanne, [sa] langue, [sa] religion, ainsi qu'aux institutions vouées à la conservation de cet héritage : la famille, la paroisse, la vie rurale<sup>1</sup> ». Étant donné que la littérature se veut alors souvent le miroir des préoccupations et des intérêts de la nation, il n'est pas étonnant que des œuvres telles *Un homme et son péché* (1933), *Menaud, maître-draveur* (1937) et *Trente arpents* (1938) aient principalement attiré l'attention des critiques. Ces romans, dits « du terroir », sont d'ailleurs parvenus jusqu'à nous et ont contribué à renforcer l'idée que nous avons généralement du Québec de cette époque, soit celle d'un pays habité par des valeurs traditionnelles et qui n'a pas encore pleinement atteint la modernité.

Pourtant, la vie culturelle était alors beaucoup plus riche et complexe que nous le croyons à première vue. L'auteure que nous avons étudiée tout au long de ce mémoire constitue un bon exemple de ce que pouvait également être la littérature à ce moment. En effet, Yvette Mercier-Gouin apparaît aujourd'hui comme une représentante non seulement du genre dramatique, mais aussi d'une écriture féminine, bourgeoise et urbaine. Si son œuvre théâtrale décrit une réalité fort différente de celle peinte dans les classiques fondateurs de la littérature nationale, son parcours nous renseigne quant à lui sur l'émergence, la réception et les chances de consécration d'une femme dans un milieu habituellement réservé aux hommes.

La présente recherche a entre autres permis de montrer les luttes menées entre les différents genres pour leur légitimité dans le champ littéraire au début du siècle dernier. Nous

---

<sup>1</sup> Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard (dir. publ.), « Première partie. La crise et la guerre. 1930-1945 », *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis les années 1930*, tome II, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2001 [1986], p. 114.

avons pu constater que le théâtre n'y jouissait pas d'une bonne réputation : il était souvent perçu comme le genre pauvre en littérature, étant celui qui avait le plus de difficulté à se développer au Canada français. Même les tout premiers historiens du théâtre n'ont pendant longtemps pas cru à l'existence d'une véritable tradition théâtrale au Canada français. Bien que des pièces aient été jouées et qu'elles aient attiré un public considérable, ils jugeaient que peu d'entre elles méritaient d'être gardées en mémoire : « Bien peu, il est vrai, se frapperont la poitrine à grands coups de poings dans l'amer regret de ne pas avoir plus tôt découvert pareils chefs-d'œuvre. Nos auteurs dramatiques, avouons-le tout de suite, sont isolés, inconnus ou méconnus<sup>2</sup>. »

Pour qu'une tradition théâtrale se développe au Canada français, il fallait cependant que les pièces fassent dans un premier temps l'objet d'une réception critique considérable et qu'elles soient dans un deuxième temps publiées. L'historien Krzysztof Pomian soutient que sans des preuves *écrites* de leur existence et de leur première réception, les œuvres littéraires avaient peu de chances d'atteindre la consécration et d'être retenues dans l'histoire :

En application du dogme fondamental, on ne fait l'histoire que de ce qui a suscité la production de textes et qui a donc dû avoir été au préalable consciemment perçu par les contemporains mêmes. Cela exclut tout ce qu'ils ne croyaient pas digne d'être enregistré par écrit [...]<sup>3</sup>.

Mais la logique du théâtre et celle de l'histoire sont différentes : le premier est un art du présent et de l'éphémère; la seconde est un art de la durée. Rares étaient donc les pièces à connaître une seconde vie sur papier. La plupart du temps, seuls quelques articles parus dans la presse à la suite des représentations permettaient d'évaluer l'importance qu'elles avaient pu avoir :

L'étude du théâtre canadien est difficile. Presque toutes les pièces, impossible de les voir jouer, vu qu'on ne les joue plus. Mises sur la scène lors de leur composition, elles dorment maintenant dans un repos inaltérable. Un grand nombre ne furent pas éditées, et les journaux n'en donnent souvent qu'une réclame qui inspire peu confiance<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Léopold Houllé, *L'histoire du théâtre au Canada. Pour un retour aux classiques*, Montréal, Fides, 1945, p. 100.

<sup>3</sup> Krzysztof Pomian, « L'histoire : de la science morale à l'ordinateur », *Diogène*, n° 185, janvier-mars 1999, p. 43.

<sup>4</sup> Albert Dandurand, *Littérature canadienne-française. La prose*, Montréal, Presses du Devoir, 1935, p. 147.

Comme il était difficile pour les historiens d'écrire l'évolution du théâtre, la naissance du genre au Canada français se voyait toujours reportée dans l'avenir.

Gilbert David et Hélène Beauchamp dans *Théâtre québécois et canadien-français au XX<sup>e</sup> siècle. Trajectoires et territoires*, publié en 2003, avancent par ailleurs que les historiens du théâtre ont, le plus souvent, « évacué [quand il avait lieu] le phénomène de la réception et gommé la place pourtant cruciale des discours sur le théâtre dans la construction d'une institution théâtrale<sup>5</sup> ». Notre mémoire contribue donc à combler partiellement cette lacune en étudiant l'accueil réservé à *Cocktail* (1935) et au *Jeune dieu* (1937), et par extension au théâtre urbain et bourgeois. Ces deux pièces ont été publiées et ont fait l'objet d'une bonne réception au moment où elles ont été jouées sur les différentes scènes de la province. Toutefois, les commentaires parus à leur sujet dans les journaux demeuraient souvent mercantiles : ils faisaient bien plus la publicité pour un spectacle à venir que l'analyse de ses qualités esthétiques. *Cocktail* et *Le jeune dieu* ont donc payé pour l'absence d'une tradition théâtrale solidement implantée au Canada français, laquelle aurait permis de les situer par rapport aux autres œuvres dramatiques écrites par le passé. Cette désorganisation du système de réception explique en partie que les pièces de Mercier-Gouin n'aient pas connu l'ascension qui leur semblait d'abord promise dans l'histoire du théâtre.

L'étude que nous avons effectuée du parcours et de l'œuvre d'Yvette Mercier-Gouin nous informe également sur un autre aspect de la vie littéraire des années trente peu connu aujourd'hui : l'écriture au féminin. Elle nous a permis de faire sortir de l'ombre un corpus qu'« il faut pour arriver à [le] saisir, user de mille ruses, [...] comparer les chiffres, fouiller les archives et les tiroirs à la recherche de traces habilement dissimulées<sup>6</sup> ». Nous avons d'abord constaté qu'un certain nombre de femmes éduquées et socialement privilégiées avaient réussi à faire carrière dans le milieu littéraire au début du siècle dernier. Mais force

---

<sup>5</sup> Gilbert David et Hélène Beauchamp, *Théâtre québécois et canadien-français au XX<sup>e</sup> siècle. Trajectoires et territoires*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 128.

<sup>6</sup> Marie-Claire Hoock-Demarle, *La rage d'écrire. Femmes, écrivains en Allemagne de 1790 à 1815*, Aix-en-Provence, Alinea, 1990, p. 15.

est d'admettre que « [l']institution a peu fait pour [leur] reconnaissance [...]. Au contraire, la presque totalité des auteures, même les plus en vue [...], tombent rapidement et définitivement dans l'oubli<sup>7</sup> ». Yvette Mercier-Gouin subit le même sort que ses semblables : *Cocktail* et *Le jeune dieu*, ses deux pièces les plus importantes, sont effacées de l'histoire malgré l'accueil favorable qu'on leur a généralement réservé. L'analyse de leur réception soulève donc la problématique de l'acceptation du corpus des femmes au sein de l'ensemble de la littérature nationale. Daniel Chartier rappelle que, pour les critiques contemporains à Mercier-Gouin, la place des œuvres féminines dans l'histoire pose problème :

[...] soit ils les considèrent comme des éléments d'une littérature *à part*, en marge de la littérature, un sous-domaine de la littérature générale où l'on peut, sans craindre pour l'organisation de cette dernière, parler, par exemple, de « la première grande pièce de théâtre écrite par une femme au Canada » sans devoir juger s'il s'agit *aussi* de la première grande pièce de théâtre écrite au Canada; soit ils acceptent de tenir compte à l'intérieur de la littérature générale, en précisant toutefois le sexe de l'auteur dans les détails biographiques [...]<sup>8</sup>.

Le milieu n'était vraisemblablement pas prêt à faire d'une pièce écrite par une femme la première grande œuvre dramatique de l'histoire du Québec. C'est donc *Tit-coq* (1948), de Gratien Gélinas, qui méritera cet honneur. Mais Gélinas est en fait le second dramaturge, après Yvette Mercier-Gouin, à obtenir un grand succès sur une scène professionnelle et à publier ensuite sa pièce sous la forme d'un livre. En repoussant ainsi les écrits féminins en marge de l'ensemble de la production littéraire, l'institution s'est assurée à la fois que les classiques de la littérature restent exclusivement masculins, et par extension que le rôle social des femmes ne soit pas remis en question.

Nous pourrions maintenant avancer qu'Yvette Mercier-Gouin se retrouve aux frontières de la littérature des années trente. Son parcours n'est pas complètement marginal : il était tout à fait courant pour des gens de son rang de s'adonner au théâtre, qui était l'une des formes d'art bourgeois. Mais il introduit une nouvelle logique dans le milieu théâtral : pour la

---

<sup>7</sup> Lori Saint-Martin, « Introduction », dans Lori Saint-Martin (dir. publ.), *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome I, Montréal, XYZ, 1992, p. 13.

<sup>8</sup> Daniel Chartier, *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2000, p. 249 [citation de [Anonyme], « Entrevue [sic] de Madame Y. M.-Gouin », *Le Soleil*, vol. 54, n° 123, 22 mai 1935, p. 3].



première fois dans l'histoire, une pièce ayant été montée sur une scène professionnelle est éditée. Mercier-Gouin est aussi la première à faire du théâtre son activité première : les autres femmes se retournaient vers le journalisme, l'écriture poétique ou romanesque après avoir pratiqué le théâtre comme amateurs pendant quelques années. Son œuvre n'est pas non plus conforme aux canons littéraires du temps : la dramaturge cherche autour d'elle les thèmes de ses pièces et crée un théâtre urbain et bourgeois. L'analyse à laquelle nous nous sommes livrée dans ce mémoire du parcours et de l'œuvre d'Yvette Mercier-Gouin nous permet donc de saisir les limites du champ littéraire auquel celle-ci appartient et « de comprendre vraiment tout ce qui, dans l'œuvre même des survivants, est, comme leur refus, le produit indirect de l'existence et de l'action des auteurs disparus<sup>9</sup> ».

---

<sup>9</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 1998 [1992], p. 122.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus principal

Mercier-Gouin, Yvette, *Cocktail*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, coll. « La scène », 1935, 134 p.

———, *Le jeune dieu, Les œuvres d'aujourd'hui*, vol. 1, Montréal, Action canadienne-française, 1937, p. 99-174.

### Corpus secondaire

#### Œuvres publiées

Mercier-Gouin, Yvette, *Le printemps*, Lachute, Parnasse musical, 1937, 5 p.

———, *José en vacances*, Montréal, Beauchemin, 1947 [1945], 84 p.

———, *Le sang sur les tréteaux*, Montréal, Fides, 1947, 30 p.

———, *José chez tante Ninette*, Montréal, Beauchemin, 1956 [1945], 80 p.

#### Œuvres inédites

Mercier-Gouin, Yvette, « Maman Sybille », 1933. Université du Québec à Trois-Rivières, Centre de documentation en études québécoises, coll. « Rinfret ».

———, « Marie-Claire » [variante : « L'amour en tablier »], 1935. Université du Québec à Trois-Rivières, Centre de documentation en études québécoises, coll. « Rinfret ».

———, « Un homme », 1937. Université du Québec à Trois-Rivières, Centre de documentation en études québécoises, coll. « Rinfret ».

———, « Cocktail – le radiothéâtre », 1938. Université du Québec à Trois-Rivières, Centre de documentation en études québécoises, archives sonores, coll. « Archives de la littérature radiophonique » (série n° 60, bobine n° 1).

———, « La réussite », 1939. Université du Québec à Trois-Rivières, Centre de documentation en études québécoises, coll. Rinfret.

———, « Paul Chomedey de Maisonneuve et la fondation de Ville-Marie », 1940. Université du Québec à Trois-Rivières, Centre de documentation en études québécoises, archives sonores, coll. « Archives de la littérature radiophonique » (série n° 60, bobine n° 1).

———, « La chute de la France », 1940. Université du Québec à Trois-Rivières, Centre de documentation en études québécoises, archives sonores, coll. « Archives de la littérature radiophonique » (série n° 60, bobine n° 1).

———, « Laurier intime », 1941. Université du Québec à Trois-Rivières, Centre de documentation en études québécoises, archives sonores, coll. « Archives de la littérature radiophonique » (série n° 60, bobine n° 1).

———, « Visages de France », 1941. Université du Québec à Trois-Rivières, Centre de documentation en études québécoises, archives sonores, coll. « Archives de la littérature radiophonique » (série n° 60, bobine n° 1).

———, « Le procès de Joseph Howe. La liberté de la presse », 1942. Université du Québec à Trois-Rivières, Centre de documentation en études québécoises, archives sonores, coll. « Archives de la littérature radiophonique » (série n° 60, bobine n° 1).

———, « Lord Elgin », 1942. Université du Québec à Trois-Rivières, Centre de documentation en études québécoises, archives sonores, coll. « Archives de la littérature radiophonique » (série n° 60, bobine n° 1).

———, « Sous le masque », 1944. Université du Québec à Trois-Rivières, Centre de documentation en études québécoises, coll. « Rinfret ».

———, « Porté disparu », 1945. Université du Québec à Trois-Rivières, Centre de documentation en études québécoises, archives sonores, coll. « Archives de la littérature radiophonique » (série n° 60, bobine n° 1).

———, « L'étrange », 1953. Université du Québec à Trois-Rivières, Centre de documentation en études québécoises, archives sonores, coll. « Archives de la littérature radiophonique » (série n° 60, bobine n° 1).

———, « Cartes sur table », 1973. Université du Québec à Trois-Rivières, Centre de documentation en études québécoises, archives sonores, coll. « Archives de la littérature radiophonique » (série n° 60, bobine n° 1).

———, « La Casbah d'Alger », [s. d.]. Université du Québec à Trois-Rivières, Centre de documentation en études québécoises, archives sonores, coll. « Archives de la littérature radiophonique » (série n° 60, bobine n° 1).

———, « Causeries et conférences », [s. d.]. Université du Québec à Trois-Rivières, Centre de documentation en études québécoises, archives sonores, coll. « Archives de la littérature radiophonique » (série n° 60, bobine n° 1).

———, « La grand'route », [s. d.]. Université du Québec à Trois-Rivières, Centre de documentation en études québécoises, archives sonores, coll. « Archives de la littérature radiophonique » (série n° 60, bobine n° 1).

———, « La robe blanche sur la route », [s. d.]. Université du Québec à Trois-Rivières, Centre de documentation en études québécoises, archives sonores, coll. « Archives de la littérature québécoise » (série n° 60, bobine n° 1).

———, « L'autre Nouvelle-France », [s. d.]. Université du Québec à Trois-Rivières, Centre de documentation en études québécoises, archives sonores, coll. « Archives de la littérature québécoise » (série n° 60, bobine n° 1).

———, « La vraie lumière », [s. d.]. Bibliothèque et Archives nationales du Québec, fonds d'Yvette Mercier-Gouin.

———, « Les horizons », [s. d.]. Université du Québec à Trois-Rivières, Centre de documentation en études québécoises, archives sonores, coll. « Archives de la littérature radiophonique » (série n° 60, bobine n° 1).

———, « Le plus bel amour » [variante : « Zone libre »], [s. d.]. Université du Québec à Trois-Rivières, Centre de documentation en études québécoises, coll. « Rinfret ».

———, « Pêché de femme », [s. d.]. Université du Québec à Trois-Rivières, Centre de documentation en études québécoises, coll. « Rinfret ».

———, « Un crime dans le Nord » [variante : « Le geste »], [s. d.]. Université du Québec à Trois-Rivières, Centre de documentation en études québécoises, archives sonores, coll. « Archives de la littérature radiophonique » (série n° 60, bobine n° 1).

———, « Un jour viendra », [s. d.]. Université du Québec à Trois-Rivières, Centre de documentation en études québécoises, coll. « Rinfret ».

———, « Wilfrid Laurier », [s. d.]. Université du Québec à Trois-Rivières, Centre de documentation en études québécoises, archives sonores, coll. « Archives de la littérature radiophonique » (série n° 60, bobine n° 2).

Réception critique des œuvres d'Yvette Mercier-Gouin

[Anonyme], *Le Soleil*, 4 février 1916, p. 3.

[Anonyme], *Le Soleil*, 7 février 1916, p. 7.

[Anonyme], *Le Soleil*, 3 mars 1916, p. 7.

[Anonyme], *Le Soleil*, 17 mars 1916, p. 11.

[Anonyme], « Interviou [sic] de Madame Y. M.-Gouin », *Le Soleil*, vol. LIV, n° 123, 22 mai 1935, p. 3.

[Anonyme], « Cocktail », *La revue populaire*, vol. 28, n° 9, septembre 1935, p. 56.

[Anonyme], « Spectacles et concerts. Au Monument. Mlle A. Giroux et M. M. », *La Presse*, vol. LII, n° 182, 19 mai 1936, p. 8.

[Anonyme], « La distribution du *Jeune dieu* de Mme Yvette Mercier-Gouin », *Le Nouvelliste*, vol. XVI, n° 301, 26 octobre 1936, p. 5.

[Anonyme], « Musique. Théâtre. Cinéma [...]. Aujourd'hui, *Le jeune dieu* », *Le Canada*, vol. 34, n° 176, 29 octobre 1936, p. 6.

[Anonyme], « *Le jeune dieu* obtient un beau succès hier soir [...] », *Le Soleil*, vol. LV, n° 263, 5 novembre 1936, p. 3.

[Anonyme], *La Patrie*, lundi 19 janvier 1942.

Bégin, Émile, « Bibliographie canadienne. *Les œuvres d'aujourd'hui* », *L'enseignement secondaire au Canada*, vol. 17, n° 7, avril 1938, p. 571-572.

Béraud, Jean [pseudonyme de Jacques Laroche], « Spectacles et concerts. À l'Impérial. Riche mise en scène pour *Le jeune dieu* », *La Presse*, vol. LIII, n° 14, 30 octobre 1936, p. 14.

Bertrand, Camille, « Les livres et leurs auteurs. [...] *Cocktail* », *Le Devoir*, vol. XXVI, n° 153, 6 juillet 1935, p. 7.

Daviault, Pierre, « Courrier littéraire. *Les œuvres d'aujourd'hui* », *Le Droit*, vol. 25, n° 285, 11 décembre 1937, p. 3.

Desbiens, Lucien, « Propos de théâtre. La pièce de Mme Gouin », *Le Devoir*, vol. XXVI, n° 96, 25 avril 1935, p. 3.

———, « Derrière le rideau. *Le jeune dieu* », *Le Devoir*, vol. XXVII, n° 253, 30 octobre 1936, p. 3.

Eschyle [pseudonyme], « Au fil de la plume. La représentation du *Jeune dieu* au théâtre », *Le Nouvelliste*, vol. XVII, n° 7, 6 novembre 1936, p. 3.

Gauvin, Michel, « La revue des livres. *Les œuvres d'aujourd'hui* (première série) », *La Nation*, vol. III, n° 2, 17 février 1938, p. 3.

Lacroix, Fernand, « *Le jeune dieu* », *La Province*, vol. 2, n° 32, 7 novembre 1936, p. 5.

Louise [pseudonyme], « Personnalités féminines », *La Patrie*, 31 janvier 1931.

Madeleine [pseudonyme d'Anne-Marie Huguenin], « Portraits de femmes », *La revue moderne*, [s.d.].

Oligny, Odette [pseudonyme de Michelle de Vaubert], « Une première au Stella. *Cocktail*. Pièce en trois actes de Mme Mercier-Gouin », *Le Canada*, vol. XXXIII, n° 16, 23 avril 1935, p. 3.

Richer, Julia, « Les confrères artistes. Le caveau d'Ottawa. *Les œuvres d'aujourd'hui* », *Le Droit*, vol. 25, n° 286, 13 décembre 1937, p. 3.

Rudel-Tessier, « Elles les a tous connus! Yvette Mercier-Gouin, un mini-mémoire politique », *L'Actualité*, vol. XII, n° 11, novembre 1972, p. 44-59.

Valdombre [pseudonyme de Claude-Henri Grignon], « Au pays de Québec. Le numéro un ou le douloureux effort », *Les pamphlets de Valdombre*, vol. 2, n° 2, janvier 1938, p. 51-64.

## **Corpus historique**

### Études sur l'institution littéraire

Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 1998 [1992], 567 p.

Dubois, Jacques, *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Bruxelles, Éditions Labor, coll. « Dossiers media », 1986, 188 p.

Escarpit, Robert, « Le littéraire et le social », dans Robert Escarpit (dir. publ.), *Le littéraire et le social*, Paris, Flammarion, 1970, p. 9-41.

Robert, Lucie, *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1989, 272 p.

#### Manuels d'histoire littéraire et dictionnaires

Baillargeon, Samuel, *Littérature canadienne-française*, Montréal, Fides, 1957, 460 p.

Biron, Michel, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, 689 p.

Dandurand, Albert, *Littérature canadienne-française. La prose*, Montréal, Presses du Devoir, 1935, 208 p.

Hamel, Réginald, John Hare et Paul Wyczynski (dir. publ.), « Yvette Mercier-Gouin », *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, Montréal, Fides, 1989, p. 981.

Lemire, Maurice, *La vie littéraire au Québec*, tome 1, Québec, Presses de l'Université Laval, 1991, p. x.

Roy, Camille, *Histoire de la littérature canadienne*, Québec, Imprimerie de l'Action sociale limitée, 1930, 310 pages.

———, *Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française*, Montréal, Librairie Beauchemin limitée, 1939, 191 pages.

Tourangeau, Rémi, « Le jeune dieu », dans Maurice Lemire (dir. publ.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome II (1900-1939), Montréal, Fides, 1987, p. 607.

#### Manuels d'histoire du théâtre

Béraud, Jean [pseudonyme de Jacques Laroche], *350 ans de théâtre au Canada français*, Ottawa, Le cercle du livre de France, coll. « L'encyclopédie du Canada français », 1958, 316 p.

Hamelin, Jean, *Le théâtre au Canada français*, Québec, Ministère des affaires culturelles, 1964, 85 p.

Houlé, Léopold, *L'histoire du théâtre au Canada. Pour un retour aux classiques*, Montréal, Fides, 1945, 170 pages.

#### Études sur l'état du théâtre dans les années trente

Bourassa, André-G., « La dramaturgie contemporaine au Québec (du théâtre de la crise à la crise du théâtre », dans René Dionne (dir. publ.), *Le Québécois et sa littérature*, Sherbrooke, Naaman, 1984, p. 244-245.

———, « Premières modernités. 1930-1965 », dans Renée Legris (dir. publ.), *Le théâtre au Québec (1825-1980) : repères et perspectives*, Montréal, VLB éditeur, 1988, p. 89-111.

David, Gilbert, « L'inscription institutionnelle (1930-1965) », « Un théâtre à vif : écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, de 1930 à 1990 », thèse de doctorat, Département d'études françaises, Université de Montréal, 1995, f. 12-37.

David, Gilbert et Hélène Beauchamp, *Théâtre québécois et canadien-français au XX<sup>e</sup> siècle. Trajectoires et territoires*, Québec, PUQ, 2003, 436 p.

Larue, Jean-Marc, « Le théâtre au Québec entre 1930-1950 : les années charnières », *L'annuaire théâtral*, n° 23, printemps 1998, p. 19-37.

#### Études sur la place des femmes ou de leurs œuvres dans l'histoire

Chartier, Daniel, « Une voix parallèle à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : Sui Sin Far », dans Daniel Chartier, en collaboration avec Véronique Pepin et Chantal Ringuet (dir. publ.), *Littérature, immigration et imaginaire au Québec et en Amérique du Nord*, Paris, L'Harmattan, coll. « Études transnationales, francophones et comparées », 2006, p. 225-246.

Dumont, Micheline, Michèle Jean, Marie Lavigne et Jennifer Stoddart (dir. publ.), *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Les Quinze, 1982, 521 p.

Hook-Demarle, Marie-Claire, *La rage d'écrire. Femmes écrivains en Allemagne de 1790 à 1815*, Aix-en-Provence, Alinea, 1990, p. 15.

Robert, Lucie, « D'Angéline de Montbrun à La chair décevante : la naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », dans Lori Saint-Martin (dir.



publ.), *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome 1, Montréal, XYZ, 1992, p. 41-50.

Roy, Julie, « Des réseaux en convergence. Les espaces de la sociabilité littéraire au féminin dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 7, n<sup>o</sup> 1, « Réseaux et identités sociales », 2004, p. 79-105.

Saint-Martin, Lori, « Introduction », dans Lori Saint-Martin (dir. publ.), *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome 1, Montréal, XYZ, 1992, p. 11-18.

Savoie, Chantal, « Des salons aux annales : les réseaux et associations des femmes de lettres à Montréal au tournant du XX<sup>e</sup> siècle », *Voix et images*, n<sup>o</sup> 80, « La sociabilité littéraire », printemps 2002, p. 238-253.

———, « La page féminine des grands quotidiens montréalais comme lieu de sociabilité littéraire au tournant du XX<sup>e</sup> siècle », *Tangence*, n<sup>o</sup> 80, « Sociabilité imaginée : représentations et enjeux sociaux », hiver 2006, p. 125-142.

Verduyn, Christl, « La prose féminine québécoise des années trente », dans Lori Saint-Martin (dir. publ.), *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome 1, Montréal, XYZ, 1992, p. 57-71.

#### Études sur Yvette Mercier-Gouin

Chartier, Daniel, *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2000, 307 p.

Robert, Lucie, « Yvette Mercier-Gouin ou le désir du théâtre », dans Gilbert David et Marie-Christine Lesage (dir. publ.), à paraître.

Verduyn, Christl, « Une voix féminine précoce au théâtre québécois : *Cocktail* (1935) d'Yvette Ollivier Mercier-Gouin », dans Lori Saint-Martin, *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome 1, Montréal, XYZ, 1992, p. 73-83.

### Corpus théorique

Assemblée nationale du Québec, *Informations historiques. Les parlementaires depuis 1792, 1992*, en ligne, <<http://www.assnat.qc.ca/fra/Membres/notices/index-tu.html#t>>, consulté le 1<sup>er</sup> avril 2007.

Fabre, Gérard, « Un arc transatlantique et sa tangente ou comment se dessine un réseau intellectuel franco-qubécois? », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 7, n° 1, « Réseaux et identités sociales », 2004, p. 43-78.

Linteau, Paul-André, « Troisième partie. Une ère de bouleversements. 1914-1945 », *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, Montréal, Boréal, 2000 [1992], p. 279-422.

Linteau, Paul-André, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard (dir. publ.), « Première partie. La crise et la guerre. 1930-1945 », *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis les années 1930*, tome II, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2001 [1986], p. 9-200.

Michon, Jacques (dir. publ.), *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX<sup>e</sup> siècle. La naissance de l'éditeur (1900-1939)*, vol. 1, Montréal, Fides, 1999, 482 p.

Pomian, Krzysztof, « L'histoire : de la science morale à l'ordinateur », *Diogène*, n° 185, janvier-mars 1999, p. 41-60.

Robert, Lucie, *Discours critique et discours historique dans le Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française de Mgr Camille Roy*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, coll. « Edmond-de-Nevers », n° 1, 1982, 196 p.

Université de Sherbrooke, « 1919 : Fondation de *La revue moderne* », *Bilan du siècle*, 2005, en ligne, <<http://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/evenements/22314.html>>, consulté le 1<sup>er</sup> avril 2007.

### Autres

Chamard, Ernest, *La révélation. Lettre à Mme Yvette O. Mercier-Gouin*, Québec, Louis Alexandre Bélisle, 1937, p. 5.

Grosart, Allister, « The Story of Louis Joseph Papineau and the Lower Canadians – Patriotes – of 1837 », inédit, 1942. Université du Québec à Trois-Rivières, Centre de documentation en études québécoises, archives sonores.